



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„You`ll never get away with it“

Filmmacherinnen im amerikanischen Stummfilm anhand von Lois Weber,
Mary Pickford und Anita Loos

Verfasserin

Margit Dörner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin / Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Wie die Frau zum Film kam...	7
1.1. Feministische Ambitionen	7
1.2. Erste Schritte	8
1.3. Vormarsch	10
1.4. Gemeinsamkeiten	15
2. Lois Weber – Regisseurin	18
2.1. Das soziale Melodrama bei Lois Weber	19
2.1.1. The Hypocrites	20
2.1.2. Where are my children?	23
2.2. Mrs. Phillips Smalley – Öffentlichkeitsdarstellung der Ehefrau Lois Weber	25
2.3. Vom Social Problem Film zum leichten Entertainment	29
2.4. The Blot	31
2.5. Das Ende einer Karriere	33
3. Mary Pickford – Schauspielerin/Produzentin	38
3.1. A star is born – Die Geburt des Starsystems in Amerika	39
3.2. Douglas Fairbanks vs. Frances Marion	41
3.2.1. Douglas Fairbanks/Mary Pickford	41
3.2.2. Frances Marion/Mary Pickford	43
3.3. Kind/Frau Image	45
3.3.1. The Poor Little Rich Girl	45
3.3.2. Stella Maris	47
3.3.3. Kriegsjahre	49
3.4. Schauspielstil	51
3.5. Absolute Selbstständigkeit	53
3.5.1. Das Pickford-Fairbanks Studio	53
3.5.2. United Artists	53

3.6. Die letzte Klappe	56
4. Anita Loos – Drehbuchautorin	58
4.1. Das Drehbuch im Stummfilm	58
4.2. Anfänge 1888 – 1915	61
4.3. Zwischentitel im Stummfilm	62
4.4. Emerson-Loos	63
4.5. Das Image der Anita Loos	66
4.5.1. Das Bild der Flapper Frau	68
4.6. Nach 1915	70
4.6.1. The Social Secretary	71
4.6.2. Strenge Vorgaben	73
4.7. Nach dem Stummfilm	76
Schlussbemerkungen	78
Bibliographie	89
Internetquellen	96
Filmographie	98
Anhang	
I. Abstract	100
II. Lebenslauf	101

Einleitung

Dem Thema Filmemacherinnen im amerikanischen Stummfilm begegnete ich das erste Mal im vorletzten Semester meines Studiums, als ich die Dokumentation über die Drehbuchautorin Frances Marion und deren Wegbegleiterinnen in einem Seminar vorgeführt bekam. Die hohe Produktivität und Zusammenarbeit von Frauen löste in mir sofort eine große Faszination aus und mir wurde klar, dass dieses Gefühl nach einer Vertiefung ruft. Zu diesem Zeitpunkt war mir noch nicht bewusst, wie komplex und umfangreich diese Arbeit werden würde. Was man als StudentIn von der Stummfilmzeit im Unterricht zu hören bekommt, sind hauptsächlich die technischen Aspekte, die zahlreichen Slapstick-Komödien von Charlie Chaplin und vielleicht noch Asta Nielsens Auftritte als „Backfisch“. Alles weitere - wie fortgeschritten der Film schon vor seiner Zugabe von Ton war - bleibt meistens außen vor und der Eindruck von primitiven Kurzfilmen zurück.

Die Literaturrecherche gestaltete sich relativ schwierig, weil fast ausschließlich englischsprachige Bücher zu diesem Thema publiziert wurden und viele davon nur in Amerika erhältlich sind. Aber das war nichts gegen die Filmbeschaffung, die einen großen Teil der Recherchezeit in Anspruch nahm. Zum einen sind viele Filme der Stummfilmzeit nicht mehr erhalten, weil der Filmstreifen aus leicht entzündbarem Nitrat bestand, zum anderen sind die meisten in den verschiedensten Archiven auf der ganzen Welt verstreut und nur vor Ort zu besichtigen. Einige befinden sich noch immer in verstaubten Boxen in einem der vielen Archive und warten darauf entdeckt zu werden. Zum Glück werden immer mehr Filme dieser Zeit in den letzten Jahren auf DVD veröffentlicht, um auch für die breite Masse zugänglich zu sein. Damit sind diese Filme nicht nur für wissenschaftliche Zwecke leichter erhältlich, sondern helfen auch, dem Publikum weltweit ein umfangreicheres Bild der Stummfilmzeit zu liefern.

Nichtsdestotrotz gibt es noch unendlich viel dieses Thema betreffend zu erarbeiten. In meiner Diplomarbeit über die Filmemacherinnen in der amerikanischen Stummfilmzeit sollen die Umstände von Frauen im Filmgeschäft skizziert werden. Mich interessiert, welche soziologischen, ökonomischen und filminternen Veränderungen Frauen ihren Raum zur Selbstentfaltung ermöglichten. Der Zeitraum, in dem ich mich bewegen werde,

ist durch die Erfindung der Filmapparate bedingt um 1896 bis zum Ende des Stummfilms der späten 20er Jahre.

Im ersten Kapitel werden verschiedene Thesen bezüglich des Eintritts der Frauen ins Filmgeschäft von Filmhistorikern vorgeführt, um einen ersten Einblick in das Thema zu bekommen. Gleichzeitig soll eine Darstellung der unterschiedlichen Bereiche im Medium Film, einschließlich der Fan-Magazine, beigelegt werden, in denen Frauen in der Mehrzahl tätig waren.

Im Hauptteil dieser Arbeit möchte ich mich speziell auf drei Frauen konzentrieren, die jeweils für eine der Hauptdisziplinen des Films als Beispiel gelten sollen. Die Auswahl der drei Filmemacherinnen liegt zum einen an ihrer Pionierarbeit in der jeweiligen Sparte, in der sie tätig waren und zum anderen an der Zugänglichkeit des Materials über sie. Es soll keine Aneinanderreihung von Biografiedaten sein, sondern eine Darstellung des beruflichen Werdegangs mit besonderem Fokus auf die Machtstellung und die bahnbrechenden Leistungen der einzelnen Frauen. Außerdem ist wichtig, auch das Image der Personen näher zu beleuchten und die Frage zu stellen, inwiefern das Öffentlichkeitsbild die Karriere beeinflusst. Parallel werden die Berufe der Regisseurin, der Schauspielerin und der Drehbuchautorin im Allgemeinen im Detail betrachtet und die Besonderheiten herausgearbeitet.

Das zweite Kapitel behandelt Regisseurin Lois Weber, ein Allround-Talent in der Filmindustrie und gleichermaßen tätig als Drehbuchautorin, Produzentin und Schauspielerin. Der Titel meiner Arbeit „You´ll never get away with it“ ist ein Zitat von Lois Weber aus einem Artikel der Zeitschrift *Liberty* im Jahr 1927.¹ Am Ende der Stummfilmära rät sie ihren potenziellen Nachfolgerinnen nicht in das Filmgeschäft einzusteigen, nachdem sie gut 20 Jahre darin arbeitete.

Im dritten Kapitel ist Schauspielerin Mary Pickford die zentrale Figur und dient als Beispiel für einen erfolgreichen Filmstar mit eigener Produktionsfirma. Die letzte von den drei exemplarischen Frauen ist Anita Loos, die im vierten Kapitel im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Loos ist zwar hauptsächlich für ihre Bucherfolge wie *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (1926) bekannt, hat aber schon zuvor mit ihrer Arbeit als Drehbuchautorin einen wichtigen Beitrag geleistet.

¹ Mahar, Karen Ward: *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: University Press, 2006. S. 2.

Im letzten Kapitel, den Schlussfolgerungen, werde ich noch einmal zusammenfassen, was Filmemacherinnen in der Stummfilmzeit ausmachte. Am Ende hoffe ich folgende Fragen beantwortet zu haben:

Welche vorangehenden Änderungen führten zur Ausgrenzung der Filmemacherinnen Ende der 20er? Inwiefern hatte das Frauenbild dieser Zeit Anteil daran? War der Tonfilm wirklich ein so großes Hindernis für Frauen, dass dadurch fast keine mehr Arbeit fand?

Nachdem die historischen Fragen beantwortet sind, interessieren mich auch noch Antworten auf künstlerische Problemstellungen:

Wie wirkt sich das Frausein auf die Filme aus, für die sie verantwortlich sind? Haben die Filme auch noch andere Besonderheiten oder stechen sie nur hervor, weil sie von Frauen gemacht wurden? Und können ihre Filme neben denen der männlichen Kontrahenten gleichberechtigt stehen?

1. Wie die Frau zum Film kam...

Obwohl es heutzutage kein Geheimnis mehr ist, dass Frauen in den 10er und 20er Jahren an der Filmgeschichtsschreibung nicht unwesentlich beteiligt waren, wurde diese Tatsache viele Jahrzehnte lang ignoriert. „Moreover, women producers, directors, and writers of the silent film era, especially the period from 1910 to 1923, had a thorough knowledge of filmmaking and a high degree of control over their productions.“² Dazu sollte man auch noch Schauspielerinnen zählen. Ungewöhnlicherweise wurden Filmemacherinnen im Stummfilm in ihrer Zeit wertgeschätzt, danach aber völlig vergessen. Ally Acker ruft in Erinnerung, dass die Schuld denjenigen zu zuschreiben ist, die die Geschichte nieder geschrieben haben. „History has been just that: his story.“³ Die Schuldfrage zwischen Mann und Frau scheint ebenfalls eine alte Tradition zu sein, kann aber nicht die einzige Erklärung für die Ignoranz gegen Filmemacherinnen dieser Zeit sein. Eine für diese Arbeit relevantere Frage ist, welche Faktoren für die Flut an Frauen in der Filmindustrie verantwortlich waren.

1.1. Feministische Ambitionen

Im sozialen Diskurs über die Positionierung der Frau in der Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts, nennt Janet Staiger den „talk“ als das wichtigste Element.

Women did a lot of this talking. In the media outlets available to them, women made clear that they had views about their lives and the lives for which they were responsible. Literature was a powerful means for women to communicate with each other, as were essays in journals.⁴

Zu den Medien, die ihnen zur Verfügung standen, gesellte sich der Film. Das neue Medium versprach den Mitwirkenden nicht nur gehört, sondern auch gesehen zu werden. Sich in den Vordergrund zu stellen, implizierte eine bevorstehende Veränderung in der Geschlechterordnung, die sich schon nach 1850 ankündigte.

² Slater, Thomas: Transcending Boundaries: Lois Weber and the Discourse Over Women's Roles in the Teens and Twenties. In: *Quarterly Review of Film & Video*, Volume 18(3), 2001. S. 257.

³ Acker, Ally: *Reel Women. Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*. London: Batsford, 1991, S. xix.

⁴ Staiger, Janet: *Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995, S. xv.

Die amerikanische Mittelklasse transformierte sich, die Arbeiter bildeten nun die bürgerliche Mittelschicht.

„...from small-scale farming and businesses to industrialism and monopoly capitalism, from rural to urban living, from nationalization to globalization, from a culture of production to a culture of consumption.“⁵ Die neue Konsumgesellschaft suchte sich einen Kanal, indem sie die neu entstandenen Bedürfnisse ausreichend zufrieden stellen konnte und entdeckte das Kino. „If women are now in the public sphere – as both producers and consumers of the material wealth of industrial America – women`s movements into areas previously not accepted may now be advantageous.“⁶

Wie sieht diese Bewegung im Bereich des Films aus und welche Stellen waren für Frauen offen?

Verschiedenste Thesen gibt es für die Vielzahl der weiblichen Filmemacherinnen im Stummfilm. Eine davon ist die Vermutung, dass in der Filmbranche zu Beginn, weil sie noch nicht etabliert war, die Türen für Frauen offen standen. Das soll heißen, dass Frauen, nur weil der Film kein Prestigeprojekt war und die gebildete Gesellschaftsschicht deswegen kein Interesse zeigte, Chancen hatten, Einstieg zu finden. Fest steht, dass es alle in Hollywood beschäftigte Filmemacher betraf, ob Mann oder Frau. Bis dato ist die Filmindustrie für alle zugänglich, die keine Scheu davor haben. Karen Ward Mahar bringt in diesem Zuge die „Empty-Field“ These hervor, die besagt, dass weil das Medium Film noch so unerfahren war, keine Diskriminierungen gegenüber Frauen stattfanden. Gleichzeitig räumt sie aber ein, dass „all work emerges from some previously gendered context, and the film industry is no exception.“⁷ Somit schwingt die Gender-Frage in jeder Disziplin mit, ist aber nicht der ausschlaggebende Grund für das zu behandelnde Thema.

1.2. Erste Schritte

Von 1896 bis 1906 wird die technische Phase angesetzt, in der hauptsächlich Männer im Wettstreit ihrer erfundenen Apparate stehen und Frauen dabei eher noch eine untergeordnete Rolle spielen. Der Ausschluss der Frauen in der technischen Entwicklung des Films lässt annehmen, dass dieser Bereich auf die körperliche Statur der Frauen zurück

⁵ Staiger, Janet: *Bad Women*, S. xiii.

⁶ Staiger, Janet: S. 11.

⁷ Mahar, Karen Ward: *Women Filmmakers in Early Hollywood*, S. 5.

zu führen ist, weil die ersten Kameras extrem unhandlich waren. Die Situation änderte sich aber auch nicht, nachdem sie wesentlich praktischer geworden waren.

Das die ersten Jahre der Filmgeschichte von Männern dominiert waren, musste also an anderen Faktoren liegen. Der Kameramann ist die Schlüsselfigur in der Filmproduktion der ersten Filmgeschichtsjahre. Er ist hauptverantwortlich für den Inhalt der Bilder und hatte dabei einige Eigenschaften zu erfüllen. Er musste athletisch, mutig und selbstsicher sein. Zusätzlich machte er sich auch auf die Suche nach neuen Schauplätzen und Situationen. Die *New Woman*, die sich im Moment noch neu zu definieren versucht, muss sich erst mit den ihr unbekannten Gegebenheiten anfreunden: „Until the arrival of circumscribed sites that allowed female spectatorship, such as department stores, fairs, and most important, the cinema, the female equivalent of the flaneur was the streetwalker.“⁸ Der Frau war es nun möglich in der Öffentlichkeit nicht mehr nur „to be looked at“ zu werden, wie es in der feministischen Filmtheorie gerne bezeichnet wird, sondern nun selbst aktiv zu werden. Das diese Entwicklung einige Jahre in Anspruch nahm, ist nach der langen Zeit der Passivität nicht wunderlich. In den nächsten Kapiteln wird noch genauer darauf eingegangen werden, inwiefern sich das Bild der Frau entwickelte.

Der Inhalt der Filme ist im Moment noch Nebensache, gedreht wird, was sich bewegt, weil nur die Technik einer Bewunderung wert ist. Ausgerechnet eine Frau kommt im entfernten Frankreich schon 1895 auf die Idee eine narrative Geschichte zu verfilmen. Es war Alice Guy Blaché, die um 1896 den ersten narrativen Film für Gaumont in Frankreich schreibt, produziert und dreht. Sie stieg über die Anstellung als Sekretärin bei Gaumont ein, zu dieser Zeit eine neue Berufsmöglichkeit für Frauen, und durfte den Film nur mit der Bedingung drehen ihre administrativen Tätigkeiten nicht zu vernachlässigen. Danach wurde sie zum Kopf der Studioproduktionen bis ins Jahr 1906, als sie mit ihrem Mann nach Amerika zog und dort vier Jahre später ihr eigenes Studio unter dem Namen „Solax“ gründete. Das Studio wurde als Vorbild für nachfolgende Studiobauten gehandelt. „Alice Guy Blaché’s most important contribution was her demonstration that a woman could successfully run a studio.“⁹

⁸ Mahar, Karen Ward: S. 18.

⁹ Ebenda. S. 51.

Sie ebnete allen Regisseurinnen nach ihr den Weg für ihre berufliche Laufbahn, unter anderem auch für Lois Weber, einer weiteren Pionierin im Regie-Sektor, die in einem eigenen Kapitel ausführlich besprochen wird.

1.3. Vormarsch

Zwischen 1908 und 1916 eröffneten sich die meisten Gelegenheiten für Frauen einen Platz im Filmbusiness zu finden, nachdem die Nickelodeons fixer Bestandteil der Infrastruktur wurden.

Women arrived not as invaders but rather as a consequence of industrial reorganization. Between 1903, when a new distribution system created the basis for the explosion of little storefront theaters, and 1907, when a new mode of production was firmly in place, every aspect of the industry changed. The presence of women was but one result of a holistic transformation.¹⁰

Die Wende zum neuen Jahrhundert brachte auch eine wichtige Änderung im Filmgeschäft. Es war von nun an möglich, sich Filme von einem vor Ort ansässigen Filmverleih auszuleihen und so einen regelmäßigen Austausch zu gewährleisten. Diese neuen kleinen Kinos waren meistens Familienbetriebe, in denen auch Frauen ihre Aufgaben fanden. Die ersten Anstellungen waren als Kassiererinnen, damit sie die vorbeigehende Kundschaft ansprachen und als Inhaber oder Leiter der Nickelodeons. Mit dem Besitz eines dieser ersten Kinos und der Gestaltung des Filmprogramms konnten Frauen die Erfahrungen der Zuschauerschaft erheblich mit beeinflussen.

Mit dem Anstieg der Nachfrage an Filmen kam auch der Anstieg der Produktionen. Was Schauspieler betraf, so wurden neue Wege eingeschlagen, um mehr Effizienz zu erzielen. „As film producers began hiring cinematic stock companies, women entered the production branch of the industry as actresses. Vitagraph was the first to assemble a stock company in 1907.“¹¹ Die Zeiten, in denen Männer auch Frauenrollen besetzten waren endgültig vorbei. Durch die Hinwendung zu professionellen SchauspielerInnen vom Theater wurden Frauen ebenfalls engagiert. Florence Lawrence und Gene Gauntier wagten beide aus ihrer finanziellen Notlage heraus den Schritt zum Film und wurden jeweils mit einer dauerhaften Karriere belohnt.

¹⁰ Mahar, Karen Ward: S. 30.

¹¹ Ebenda. S. 37.

Back in the days when being a star meant having one's name above the title of a film, far more women than men held that position. Of the 500 top silent screen performers, including both stars and below-the-title leading players, some 287 were women.¹²

Seitdem der Produktionsmodus des Films als eine Erweiterung des Theaters auftrat, waren auch die Gepflogenheiten die gleichen. Und diese waren beim Theater die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau hinter der Bühne. Die weiblichen Mitarbeiter hatten dieselben Aufgaben zu verrichten wie ihre männlichen Kollegen. Dieser Umstand führte dazu, dass sie die Gelegenheit bekamen, in allen möglichen Bereichen tätig zu werden. Filmhistoriker Anthony Slide nimmt an, dass Studiobosse durch die neuen Gegebenheiten den einfachsten Weg gingen und das Personal aus ihren eigenen Reihen für die neuen Posten auswählten.

„But it was the fluidity between the emerging crafts, the theatrical tradition of „doubling in brass“, that created opportunities for women, as well as men. It kept each craft roughly equal in status and lowered incipient gender boundaries.“¹³ Eine Filmproduktion war eine Gemeinschaftsarbeit, in der jeder die Arbeit des anderen verrichtete, wenn es an Personal mangelte. Da es noch keine festen Bestimmungen in dem noch jungen Medium gab, hatte jedes Studio seine eigene Arbeitsweise. Die Drehbuchautorin Frances Marion zum Beispiel probierte sich zuerst in der Kostümabteilung und im Schnittraum aus, bevor sie die Assistentin von Regisseurin Lois Weber wurde. Die Bezeichnung der „Hyphenates“ passte auf fast alle, die im Filmgeschäft arbeiteten. Am meisten jedoch traf man den director-producer oder den star-producer an, der die entscheidenden Rechte besaß. Filmstars wie Florence Lawrence mit Victor Films, Florence Turner mit Turner Films oder Helen Gardner mit Helen Gardner Picture Players waren die Köpfe und Namensträger ihrer Firmen. Eine besonders fördernde Rolle spielte Carl Laemmle mit Universal. Sowohl Victor Films als auch Lois Webers Studio waren Tochterunternehmen von Universal und erhielten auch in finanziell schwierigen Zeiten Unterstützung.

Im Bereich der CutterInnen waren es auch oftmals Frauen, die im Schnittraum anzutreffen waren.

Martin F. Norden speculates that women very early got a foothold in editing because it was originally seen as a menial job, requiring only that they follow the orders of men as to the duration of a sequence or the order of the shots. By the

¹² Slide, Anthony: *The Silent Feminists. America's First Women Directors*. Scarecrow Press: Lanham/London, 1996. S. 2.

¹³ Mahar, Karen Ward: S. 39.

time filmmakers began to discover that film could be rearranged, shuffled, and cut in ways that would make the final effect much more powerful for an audience, women were technical masters.¹⁴

Der Job des Cutters war es, seine Arbeit so unsichtbar wie möglich zu gestalten, hatte aber um das zu erreichen noch keine Erfahrungen und verlangte demnach nach keiner Qualifikation. Die erste Cutterin war Viola Lawrence in 1915. Margaret Booth begann ihre Karriere „as one of the girls in the splicing room to be a cutter“¹⁵ bei D.W. Griffith bevor sie zu MGM kam, genau wie Rose Smith, die mit ihm in INTOLERANCE (1916) kooperierte.

Eine besondere Solidarität herrschte zwischen Frauen im Filmgeschäft. Sie versuchten sich gegenseitig zu unterstützen und zu fördern. Aus einer langen Tradition heraus, in der die Frau für das gesellschaftliche Leben verantwortlich war und aufwendige Wohltätigkeitsveranstaltungen plante, begannen auch im Filmbusiness tätige Frauen Clubs zu gründen. Schauspielerin und Regisseurin Lule Warrenton zum Beispiel gründete den „Hollywood Girl's Club“, Frances Marion veranstaltete von der Presse so genannte „cat parties“ oder „hen parties“ in ihrem Haus, bei denen sie nur untereinander in bequemer Kleidung und ohne Make Up alte Filme begutachteten. In diesen Momenten konnten sie ohne jeglichen Druck von außen sie selbst sein und vor allem ehrlich miteinander kommunizieren. Frances Marion sagte über ihre Karriere:

„I owe my greatest success to women. Contrary to the assertion that women do all in their power to hinder one another's progress, I have found that it has always been one of my own sex who has given me a helping hand when I needed it.“¹⁶

Als das „Extra Girl“ zum Überangebot an Nebendarstellerinnen führte, die darauf warteten entdeckt zu werden, kam der „Studio Club“ oft als letzte Rettung für die jungen Mädchen, die aus dem ganzen Land anreisten und in einer finanziellen Notlage waren. Hier fanden sie Gleichgesinnte, hatten ein Dach über den Kopf und konnten unter anderem auch Schauspielunterricht nehmen. Das Angebot kann nicht nur als selbstlose Hilfeleistung der Filmindustrie angesehen werden, mit dem „Studio Club“ wollte Hollywood sicher gehen,

¹⁴ Acker, Ally: *Reel Women. Pioneers of the Cinema*, S. 219.

¹⁵ Acker, Ally, S. 221.

¹⁶ Beauchamp, Cari: *Without Lying Down. Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997, S. 12.

die jungen Mädchen unter Kontrolle zu haben, um so das Image der Filmindustrie wahren zu können.

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluss der Fan Magazine wie zum Beispiel „Photoplay“, bei denen Frauen die Mehrzahl der Angestellten bildeten. „Writing about film had low status, requiring little or no training, offering women one of the easiest entrees into journalism, as well as a source of income.“¹⁷ Das Schreiben für ein Filmmagazin war oft der Anfang einer Karriere in einer anderen Profession. Es gab aber auch den Umkehrschluss wie bei Hedda Hopper und Louella Parson, die vom Schauspiel und Drehbuchschreiben zum Filmjournalismus wechselten. Filmmagazine verkauften sich sehr gut und beeinflussten die Meinung der Leser erheblich. Sie haben einen enormen Beitrag zum Star System in Amerika zugetan, indem sie weibliche Filmschaffende in den Fokus ihrer Berichte stellten.

Durch die Verwandtschaft zum Drehbuchschreiben, liegt es nahe, dass auch hier Frauen eine außerordentliche Rolle gespielt haben. Da das Schreiben an sich eher in den Händen der Frauen lag, ist es nicht absonderlich, dass Frauen wie Gene Gauntier, Jeanie Macpherson und June Mathis mehr als die Hälfte der Drehbuchschreiber ausmachten.

Diese Arbeit beschäftigt sich zwar mit Filmemacherinnen in eher abendfüllenden Filmen, nimmt aber an dieser Stelle Ausblick in ein weniger beachtetes filmspezifisches Feld. Denn in einem speziellen Fach feierten Frauen ähnliche Erfolge wie im Feature Film. Dabei handelt es sich um Kurzfilme und Mehrteiler, die häufig gemeinsam mit live-Auftritten und nachfolgendem Hauptprogramm den Unterhaltungsabend bildeten.

Two genres dominated the short-film scene: hair-raising serial thrillers, which starred „serial queens“ of the 1910s, and slapstick comedies. Both forms promoted an image of women who were, much like young women in the audience, comfortable in the heterosocial spheres of work and commercial amusements.¹⁸

In den „Serials“ hatten Frauen nicht nur die meisten Machtpositionen sondern sie waren auch fähig, ihre Ideale in den Mittelpunkt des Films zu stellen. Und diese Ideale waren am Puls der Zeit, beinhalteten mutige, intelligente und athletische Frauen. Die Kurzfilm-Komödie, allen voran mit Mabel Normand, ermöglichte den Darstellerinnen ähnlich wie in

¹⁷ Lant, Antonia: *Red Velvet Seat: Women`s writings on the first fifty years of cinema*. London: Verso, 2006, S. 380.

¹⁸ Mahar, Karen Ward: S. 101.

den „Serials“ die konventionelle Tradition der Komödie zu stürzen, um zu zeigen, dass Frauen gleichzeitig hübsch und humorvoll sein können.

Some astute observers noted that for a dependent married woman, laughter could be construed as criticism of male superiority and was best kept confined. Thus the humorous woman was the antithesis of the refined beauty, which was assumed to be the goal of all women.¹⁹

Indem diese Mehrteiler und Komödien die Geschlechterrollen umkehrten und Frauen in heldenhaften und actionreichen Geschehen eingebunden sahen, halfen sie zur Identifikation der New Woman bei. Das soll aber nicht bedeuten, dass die Filme nur für das weibliche Publikum bestimmt waren, sie gehörten zu den beliebtesten Filmen in den 10er Jahren.

Abgesehen von den im Film tätigen Frauen, mischten nach und nach politisch aktive Organisationen von außerhalb im Filmgeschäft mit, um ihre Stimmen laut zu machen. Die Gruppe der Suffragetten war die bekannteste. Verschiedenste Frauenvereine produzierten Filme mit aktuellen Volksbegehren wie VOTES FOR WOMEN (1912) oder WHAT EIGHTY MILLION WOMEN WANT? (1913). Weil diese politisch engagierten Frauen aber keine ernstzunehmenden Filmemacherinnen waren, sollen sie an dieser Stelle nur eine kurze Erwähnung finden.

Auffällig ist mit Sicherheit, im Vergleich der einzelnen Berufssparten, dass die Mehrheit der Funktionen beim Film unsichtbare Beiträge waren, deren Aufgabe es auch häufig war, in ihrer Arbeit keine sichtbaren Spuren zu hinterlassen. Ob auch deshalb die Berufe der Cutterin, Fan Magazin-Journalistin und Drehbuchautorin widerstandslos den Frauen überlassen wurden, sei dahin gestellt. Diese Feststellung würde eine Abhandlung über Männer im Filmgeschäft erforderlich machen.

¹⁹ Mahar, Karen Ward: S. 111.

1.4. Gemeinsamkeiten

Louise Heck-Rabi versucht die gemeinsamen Eigenschaften der Filmemacherinnen aufzuzeigen:

1. Most are married or work in collaboration with men. The fact that men open doors into the film industry for women is well known. Men do encourage women to make films, provide access to finance and equipment, and introduce peers and superiors who can prove to be helpful.
2. Most are of short stature, are considered attractive, restless, dynamic, energetic.
3. Most have had previous training in the arts, especially dance.
4. Most have made, or want to make, films about women, or from a woman's point-of-view.²⁰

Ally Acker ergänzt diese Liste in ihrem Buch „Reel Women. Pioneers of the Cinema“ durch folgende Faktoren:

5. From very early on these women see the world in a unique way. They often see themselves as outsiders.
6. They are born in families that range from middle-class to well-to-do, and are generally highly educated.
7. Most would consider themselves workaholics.
8. Most have a tremendous drive, and feel that the necessity to make films is a „mission“.
9. The majority of women in the directing category did not have children.
10. Many in the early period came to sad and tragic endings.
11. Many, especially from the early group, didn't tend to think of themselves as „women“ in their professions.²¹

²⁰ Heck-Rabi, Louise: *Women Filmmakers. A Critical Reception*. New York/Metuchen/London: Scarecrow Press, 1984, S. Xiii.

²¹ Acker, Ally: *Reel Women. Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*. London: Batsford, 1991, S. Xxv.

Widmet man sich den einzelnen Punkten genauer, so fällt auf, dass sie sich auf das persönliche Leben der Filmemacherinnen beziehen und weniger auf ihre beruflichen Gemeinsamkeiten. Manche von den Anführungen, wie die Körpergröße der Frau oder dass Männer Frauen Türen öffneten und ohne ihre männlichen Partner keine Chance hatten, sind sogar diskriminierend und umso mehr erschreckend, wenn man bedenkt, die Liste wurde von Frauen erstellt.

An Punkt 3 ist zu bemängeln, dass Tanz nicht das häufigste Feld war, aus dem Frauen zum Film kamen. Das Theater und im speziellen das Schauspiel waren des Öfteren die Startpunkte, von denen aus Frauen agierten und ins Filmgeschäft wechselten.

Ein weiterer Punkt, der nicht den Fakten entspricht, ist der Bildungsgrad den Heck-Rabi als „highly educated“ bezeichnet. Alle Beteiligten des Films, gerade bevor von der Gesellschaft als ernstzunehmender Beruf akzeptiert, erfuhren eine weniger privilegierte Ausbildung. Wie später noch anhand der drei ausgewählten Frauen gezeigt wird, waren sie hauptsächlich aus der unteren beziehungsweise mittleren Schicht und arbeiteten schon sehr früh in ihrem Leben. Einzig die Drehbuchautorin Frances Marion hatte als Frau eine Hochschulausbildung.

Als „Mission“ bezeichnete allein Lois Weber ihre Arbeit als Filmemacherin. Sie transportierte ihre moralischen Vorstellungen durch ihre Filme, für deren Drehbuch sie selbst verantwortlich war.

Die zwanghafte Suche nach gemeinsamen Charakteristika ist nicht besonders aufschlussreich. Die Auflistung von Heck-Rabi und Acker hat den Nachteil, dass Filmemacherinnen des Stummfilms in einem Kollektiv betrachtet werden und die Besonderheiten der einzelnen Karrieren in den Hintergrund gedrängt werden. Noch dazu ist es schwierig solch Kategorisierungen vorzunehmen, da es zu viele unterschiedliche Disziplinen in der Filmbranche gibt, in denen Frauen anfänglich einstiegen. Die Behauptungen treffen also immer nur auf einen Teil der im Filmgeschäft tätigen Frauen zu. So gesehen könnte man jeden einzelnen Punkt in der Auflistung ohne viel Aufwand widerlegen. Am Ende dieser Arbeit soll diese Stelle noch einmal aufgegriffen werden, um daraus Schlüsse zu ziehen.

In den nun folgenden drei Kapiteln widmet sich diese Arbeit den Filmemacherinnen, die beispielhaft für die Hauptdisziplinen Regie, Schauspiel und Drehbuch sind. An ihnen soll einerseits skizziert werden, welche spezifischen Bedingungen in ihrem Fach vorherrschten und andererseits wie wichtig ihre individuellen Errungenschaften für die Filmgeschichte sind.

2. Lois Weber – Regisseurin

Warum gerade Lois Weber zu den erfolgreichsten Regisseurinnen des Stummfilms zählt, lässt sich an unterschiedlichen Gründen festmachen. Man könnte sagen, sie war zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Denn hauptverantwortlich war vermutlich der öffentliche Druck, unter dem zu diesem Zeitpunkt das Medium Film stand.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts versuchten die Kinohäuser die Mittelklasse für sich zu gewinnen, denn bisher war das Kino hauptsächlich von Immigranten genutzt, die ihre Englischkenntnisse dadurch verbessern konnten. Aus der Sicht der Mittelklasse war das Kino ein schmutziges Vergnügen, das noch dazu obszön und primitiv war. Die Begeisterung für die Nickelodeons setzt Ängste frei, die vor allem im Zusammenhang mit dem Immigrantenviertel stehen und die Frage aufwirft, ob das Kino einer Kontrolle unterworfen werden sollte. Die Nickelodeons kamen in moralische Bedrängnis und befürchteten staatliche Zensur, nachdem 1908 der Bürgermeister von New York City 550 Kinohäuser zur Schließung zwang. „The very real possibility that both films and theaters would be controlled by the state inspired producers and exhibitors to unite in 1909 under the rubric of uplift.“²²

Die Filmindustrie wehrte sich und richtete eine interne Zensurbehörde ein, the Moving Picture Exhibitors Association of New York, die bis zu 85 Prozent der in den USA gezeigten Filme überprüften. „It made sense to locate such a board in New York because most film manufacturers were located there and imports came through its harbor.“²³

Das „uplift-movement“ sollte bewirken, dass der Film moralisch unbedenklich wird und man in der Mittelschicht Interesse weckt: Um die Mittelklasse in die Kinos zu locken, „muß der künstlerische Anspruch erhöht, der Anschluß an etablierte Traditionen in Literatur und Theater gesucht werden.“²⁴

Um den Film in ein besseres Licht zu rücken, wurde noch eine Methode angewandt, die zu einem in der Filmgeschichte in dem Maß einmaligen Phänomen werden sollte: Frauen wurden vermehrt eingesetzt und als politisches Werkzeug genutzt. Es wurde darauf vertraut, dass Frauen den Männern moralisch überlegen sind und sie deshalb dem Film verhelfen könnten, wieder auf der guten Seite des öffentlichen Interesses zu stehen.

²² Mahar, Karen Ward: *Women Filmmakers in Early Hollywood*, S. 78.

²³ Ebenda. S. 79.

²⁴ Decker, Christof: *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2003, S. 127.

Diese zwei Aspekte, der bewusste Einsatz von Frauen und die Entwicklung eines bestimmten Genres, werden zur Voraussetzung für Lois Webers Karriere.

Geboren 1879, wuchs sie in einer Mittelklasse-Familie in Pittsburgh auf, wo sie ermutigt wurde, sich der Kunst zu widmen. Mit 16 Jahren versuchte sie sich als Konzertpianistin, musste dies jedoch bald wieder aufgeben, da sie ihr Lampenfieber nicht unter Kontrolle brachte. Zurück in ihrer Heimat sang sie bei den Church Army Workers, die sich für Prostituierte einsetzten. Danach widmete sie sich der Bühne, wo sie ihren zukünftigen Ehemann Phillips Smalley kennenlernte. Von der Bühne kommend, macht sie ihre ersten Schritte im Filmgeschäft als Schauspielerin im Jahr 1908 bei Gaumont, dem Studio, das Alice Guy Blaché nach Amerika brachte. 1912 werden Weber und Smalley mit Edwin S. Porter's Rex Studios Teil von Universal. „During this period Universal's production units enjoyed nearly complete creative control, and it was at Rex/Universal that Weber achieved her reputation as a serious social uplifter and as the leading partner in the Weber/Smalley unit.“²⁵ Weber wird zum Paradebeispiel für das soziale Melodrama, das wiederum den Mittelpunkt der Uplift-Bewegung bildet.

2.1. Das soziale Melodrama bei Lois Weber

Die Jahre 1908 bis 1916 sollen zur Blütezeit des sozialen Melodramas werden. In der Progressive Era²⁶ kommt es „zu einem Bruch mit spätviktorianischen und protestantisch-puritanischen Idealen, die unter dem Druck von Wissenschaft, Modernisierung und neuen Freiräumen der Selbstentfaltung an Einfluß verlieren.“²⁷ In der neuen Welt des Konsums werden Identitätskonzepte am individuellen Erfolg abgelesen und dies lässt sich im Kino am besten durch das soziale Melodrama vermitteln. Der Film wird zum Ausdruck der Moderne und ihren Begleiterscheinungen.

Er (der Film) trägt dazu bei, daß Filme in der Tradition des sozialen Melodramas eine Doppelfunktion übernehmen, indem sie zeitgenössische Probleme des Gerechtigkeitsdiskurses aufgreifen und zugleich die Legitimität des Mediums insgesamt befördern.²⁸

²⁵ Mahar, Karen Ward: S. 90.

²⁶ Progressive Era: Zeit zwischen 1890 und 1920, eine Reformbewegung in Folge der Industrialisierung. Die meisten, die in dieser Bewegung involviert waren, kamen aus der Mittelklasse.

²⁷ Decker, Christof: S. 119.

²⁸ Ebenda. S. 130.

In dieser Zeit entstehen viele erzieherische Filme, die wie bei Lois Weber starke moralische Grundsätze vertreten.

Many security-minded reformers from the educated middle class saw that new function of film and moved from their early position of unrelenting condemnation of the newly emerged entertainment form to an attempt to re-form it. These reformers realized that film had the capacity to solve problems, to suggest solutions that would contain disorder and push forward moderate change.²⁹

Das Geheimnis dieser Filme war, dass sie heikle soziale Fragen aufgreifen konnten und diese zugleich für die Mittelklasse zufriedenstellend behandelt wurden, ohne die direkte Predigt.

Lois Weber sah ihre Aufgabe als Drehbuchautorin und Regisseurin darin, moralische Grundsätze in ihren Filmen zu verarbeiten, um ihr Publikum zu belehren, denn immerhin war die Frau „the guardian of the family, and, since the motion picture was one of the greatest influence of the family, its regulation was her legitimate concern.“³⁰ Der Einfluss, den das Medium Film bewirken konnte, war ihr sehr wohl bewusst und war unter anderem auch der Grund, warum ihr so viel daran lag:

The discovery of new marvels that come within the scope of reproduction endows the film with endless possibilities for doing good; and to know that one is benefiting others is the supreme pleasure of work. The feature films alone have added to the amusement and education of millions of people. The range of literature and drama had its limitations until the motion picture came along; but now the boundary lines of ignorance and poverty are taken down, and the intellectual reservations of centuries are thrown open to millions of new settlers.³¹

Diese „boundaries of ignorance and poverty“ versuchte sie in ihren Filmen auszudehnen.

2.1.1. THE HYPOCRITES

Einer dieser Filme war THE HYPOCRITES aus dem Jahr 1914. Zu dieser Zeit arbeitet Weber für die Bosworth Company. Dem Publikum werden für gewöhnlich die Stars des Films

²⁹ Sloan, Kay: *Loud Silents. Origins of the Social Problem Film*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988, S. 11.

³⁰ Lant, Antonia: *Red Velvet Seat: Women's Writings on the First Fifty Years of Cinema*. London: Verso, 2006, S. 265.

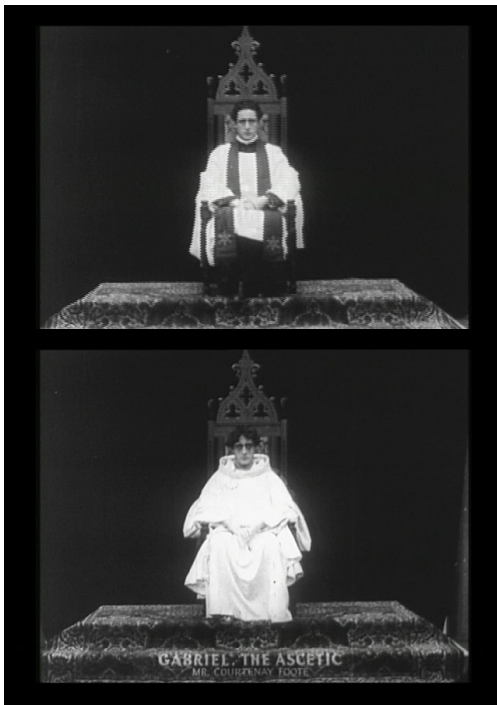
³¹ Ebenda. S. 660.

gleich zu Beginn vorgestellt, in diesem Fall begrüßt die Regisseurin-Produzentin-Drehbuchautorin Lois Weber persönlich mit „Sincerely, Lois Weber“ ihre Zuseher.

In der Einführungsszene werden die allegorischen Figuren „The Woman“, „The Abbot“ und „The Queen“ genannt.

Diese Bezeichnungen sind durchaus nicht unüblich im Stummfilm, auch wenn in anderen Filmen Ausdrücke wie „The Man“ und „The Wife“ Hinweise auf die gesellschaftlichen Erwartungen geben. Während ein Mann sich ausschließlich über sich selbst definiert, wird eine Frau nach ihrem ehelichen Stand bewertet.

Obwohl sehr plakativ, hatte Webers Film wohl seine Berechtigung in dieser Zeit. Was ihn so plakativ machte, war vor allem die ständige Betonung auf die Heuchelei der Gesellschaft.



Oben: Priester, unten: Gabriel³²

Am Anfang des Films begegnet dem Zuseher ein Priester, der vor den gelangweilten Bewohnern seiner Gemeinde vor der Dringlichkeit der Moral mahnt. Nach seiner Predigt, während ein Teil der Gemeinschaft über seine Versetzung spricht, fällt der Priester in einen koma-ähnlichen Zustand und die Handlung spaltet sich in eine zweite. Nun verfolgt die Geschichte Gabriel, der vergeblich versucht Ehrlichkeit in den verschiedensten Bereichen der Menschheit aufzufinden. Mit Hilfe der „Naked Truth“ in Gestalt einer Frau, die der Politik, der Gesellschaft, der Liebe, dem Anstand und dem trauten Heim den Spiegel der Wahrheit vorhält, versucht er seine Mission zu erfüllen.

Müheles, denn nachdem seine Statue, die die Figur der nackten Wahrheit zeigt, von der Meute aufgedeckt wird, erschlagen sie ihn aus Angst vor dem Fremden. Das besondere an der „Naked Truth“ ist ihre Nacktheit, die oft frontal im Film gezeigt wird, auch wenn es nur mittels Doppelbelichtung inszeniert wurde. Die Handlung wendet sich wieder zur Kirche, in der der Priester von seiner Gemeinde tot

³² HYPOCRITES. Lois Weber, Hobart Bosworth Productions, 1914. 31. Sekunde.

aufgefunden wird, in seiner Hand die Sonntagszeitung haltend, die eine schockierende Nachricht über die Heuchelei der Menschheit für ihn bereit hielt.

Webers Geniestreich kam erst bei der Veröffentlichung des Films zum Vorschein: Trotz der starken Kritik des Christentums und der Gesellschaft insgesamt und trotz der provokanten Nacktheit in ihrem Film, entging sie der Zensur.

Der Film wurde zwar für eine Zeit lang vom National Board of Censorship zurückgehalten, kam aber am 20. Jänner 1915 ins Longacre Theater in New York zur Vorführung. Weber verstand es ihre Prinzipien durchzusetzen. „With her own credentials beyond reproach, Weber not only criticized the very class of patrons the movie industry desired, but she also antagonized censorship advocates at the very height of a censorship flurry in 1914 and 1915.“³³ Sie lud geschickt prominente Progressive-Reformer zu den Aufführungen ein und gewann somit ihre Unterstützung. In manchen Städten half dies nichts, der Film wurde verboten oder man strahlte ihn erst nach Retuschierungen aus. Aber insgesamt bekam HYPOCRITES eine fulminante Anzahl positiver Kritiken, die den Film als Kunstobjekt eingliederten.

Despite the fact that the doctrine of separate spheres form men and women gave women authority in cultural as well as domestic matters, and despite the fact that Weber was an artist and thought of herself as one, she consistently presents men as the artists and women as the objects of their art.³⁴

Die Frauen mögen passiv sein, aber ihre Filme sind fast gänzlich aus der Perspektive einer Frau erzählt, in THE HYPOCRITES fällt auf, dass die weiblichen Figuren weniger der Heuchelei verfallen und als erste Gabriel folgen wollen, als die vom Materiellen befangenen Männern. Generell werden fast zur Gänze alle ihre Filme aus der Perspektive einer Frau erzählt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Lois Weber eine Feministin war. Zu diesem Thema teilen sich die Meinungen. „There is even evidence for supposing that her sympathies were at the very least mixed, if not blatantly opposed to feminism.“³⁵ Sollte es je einen mit feministischen Ansätzen existierenden Film gegeben haben, von dem keine handfesten Beweise gefunden werden konnten, so ist er heute nicht mehr erhalten.

³³ Mahar, S. 92.

³⁴ Slater, Thomas: Transcending Boundaries: Lois Weber and the Discourse Over Women's Roles in the Teens and Twenties. In: *Quarterly Review of Film & Video*, Volume 18(3), 2001, S. 261.

³⁵ Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1987, S. 74f.

Molly Haskell schreibt über die politischen Ambitionen der Filmemacherinnen:

These women, businesswomen and artists, were not „political“, that is, they were less the expression of a feminist movement (except indirectly, as examples of successful women professionals) than a reflection of the general female orientation of the film industry and the specific popularity of women's themes as subjects.³⁶

Richard Koszarski ist in Webers Fall überrascht, dass sie "surprisingly silent on the issue of women's suffrage"³⁷ war. Aber so überraschend ist ihr nicht Femininstinnen-da-sein gar nicht. Lois Weber stand zwischen der traditionell moralischen Frau und der arbeitenden, sich verändernden *New Woman*. „Weber saw herself as both elevating the filmgoing experience to the level of respectable entertainment and performing social service.“³⁸ Das waren die einzigen Ambitionen, die sie hatte.

HYPOCRITES wird für Weber und ihren Mann ein besonderer Meilenstein in ihrer Karriere. Von da an bekommen sie bei Universal nahezu die gesamte Kontrolle über ihre Produktionen. Weber war von nun an eine der erfolgreichsten Regisseure in Amerika.

2.1.2. WHERE ARE MY CHILDREN?

Ein weiterer viel diskutierter Film ist WHERE ARE MY CHILDREN? aus dem Jahr 1916. Nachdem sie sich mit der Frage der Todesstrafe in einem ihrer Filme auseinandersetzte, war ihr nächstes Anliegen die Geburtenkontrolle.

In 1916 the birth-control movement in America peaked, thanks to Margaret Sanger's impending trial for obscenity for sending contraceptive information through the U.S. mail. The primary theme of the American birth-control movement in the 1910s was the denunciation of class privilege: contraceptive information was a readily discussed "secret" among wealthy women and their doctors but was denied to the poor women who needed it most.³⁹

Dieses brisante Thema greift sie auf und verarbeitet es aus der Sicht der wohlhabenden Gesellschaft.

³⁶ Haskell, Molly: S.74.

³⁷ Koszarski, Richard: *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. S. 187.

³⁸ McDannell, Colleen (Hg.): *Catholics in the Movies*. New York: Oxford University Press, 2008. Von: <http://books.google.at/books?id=329d609gs1wC&pg=PP1&dq=McDannell,+Colleen&ei=WW1vSufbLZHyvASpl7zXDg>, Zugriff: 02.09.2009, S. 41.

³⁹ Mahar: S. 97f.

Der Protagonist Mr. Walton ist ein kinderliebender, aber kinderlos gebliebener Ehemann, der als Rechtsbeistand für den Staat arbeitet. Mrs. Walton, eine gesellschaftsliebende Frau, die für ein Kind nicht auf ihr Partyleben verzichten möchte. Sie vermittelt immer wieder Freundinnen, denen es ebenso geht, zu ihrem Arzt Dr. Malfi zu gehen, um das ungewollte Kind abzutreiben. Als die Tochter der Haushälterin an den Folgen einer Abtreibung stirbt, wird der Arzt vor Gericht geladen und letztendlich wird sein Patientenbuch enthüllt, das auch Mrs. Walton bloßstellt.

Ihr Ehemann, entsetzt von ihren Taten, stellt die alles entscheidende Frage: „Where are my children?“. Er verlässt sie nicht, gibt ihr aber in den folgenden Jahren, ein verächtliches Gefühl.

Der Film schließt mit dem gealterten Paar, das die Geister ihrer vermeintlichen Kinder vorgeführt bekommt und die Frage nach ihren Kindern wie einen Fluch über ihre Ehe herrschen lässt.

Die Schuldigen werden nur einseitig gesucht, es wird nicht nach den Ursachen gefragt, sondern nur nach den Auswirkungen und diese Schuld wird eindeutig auf den Schultern der Frauen ausgetragen. „Weber had failed to show the real economic and social reasons for the dwindling birth rate.“⁴⁰ Hier zeigt sich offensichtlich, dass Weber keine feministischen Ansichten hatte, versucht sie in keinsten Weise, Frauen zu rechtfertigen. Dennoch sprach sie für Geburtenkontrolle, wo es notwendig war, wie zum Beispiel bei Paaren in der unteren Schicht. „This film is remarkable in changing course midway through the film. While birth control for the poor is recommended, abortion for the rich is vilified. No sense of this altering of agendas seems to occur.“⁴¹ Der Film hinterlässt eine verwirrende Aussage beim Publikum. Während es logisch erscheint, dass die arme Gesellschaftsschicht von der Last ungewollter Kinder befreit zu werden von Nöten ist, wird es als Verbrechen gehandelt, wenn sich die Mittelschicht an derselben Vorgehensweise bedient. Die ökonomische Situation einer Frau wird zur moralischen Begründung für eine Abtreibung.

Allegorisches findet sich ebenfalls in dem Film wieder. So wird am Anfang, wie in *THE HYPOCRITES*, ein Tor gezeigt, dass den Himmel mit ungeborenen Kindern zeigt. Solche die auf ihren Einsatz warten und solche, die wieder zurück gesandt wurden.

⁴⁰ Lant, Antonia: *Red Velvet Seat*: S. 260.

⁴¹ Staiger, Janet: *Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995. S. 178.

Und immer, wenn im Film eine Abtreibung vorgenommen wird, sieht man einen Engel wieder in den Himmel hinauf steigen.

Um sicher zu stellen, dass der Film moralisch korrekt ist, veröffentlicht Universal zwei einleitende Texte im Vorspann, in denen das Studio auf die Ernsthaftigkeit des Themas hinweist und davor warnt, Kindern den Film ohne Begleitung vorzuführen. Nichtsdestoweniger wurde der Film erstmals vor ausgewähltem Publikum gezeigt, um abzuklären, für welches Publikum der Film geeignet war.

„Where are my children stood little chance of being anything but a commercial success – it ran for fifteen weeks at the La Salle Theatre in Chicago – and was generally praised by the critics.“⁴²

Proteste gegen den Film werden ebenfalls laut: Marie Stopes klagt Weber an, es gäbe auch andere Gründe, warum Eltern kinderlos bleiben und der Film würde für Großbritannien nicht geeignet sein und Frauen nur auf dumme Gedanken bringen.⁴³ Das Philadelphia Board of Censors verbot den Film und auch andere Kritiker waren dagegen.

„Not surprisingly perhaps, the publicity about the controversy that was inspired by WHERE ARE MY CHILDREN? produced a box-office bonanza as the curious filled theaters screening the film. It ultimately grossed three million dollars for Universal Studios,...“⁴⁴

2.2. Mrs. Phillips Smalley – Öffentlichkeitsdarstellung der Ehefrau Lois Weber

Die Ehe und Partnerschaft mit ihrem Mann Phillips Smalley war eine erfolgreiche, aber auch eine problematische. Bis heute ist nicht klar, inwiefern Smalleys Beitrag zu den Filmen aussah. Ohne Zweifel bekam Weber die Credits für das Drehbuch, die Filme in der Zeit, in der sie für Universal arbeiteten, waren dagegen mit „The Smalleys“ signiert.

Erst ab 1917 stand Weber allein für ihre Filme und untermauerte somit die Mutmaßung, Smalleys Arbeit beschränke sich hauptsächlich auf Beratungstätigkeiten.

⁴² Slide, Anthony: *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996, S. 81.

⁴³ Acker, Ally: *Reel Women*. S. 317.

⁴⁴ Unterburger, Amy L.: *Women Filmmakers & Their Films*. Detroit, New York, London: St. James Press, 1998, S. 456.

Der Film, so die Vermutung, rettete die Ehe der Smalleys, da das Leben als reisende Theaterleute ein kontraproduktives für ihre Ehe war. Das öffentliche Bild Webers unterschied sich wesentlich von dem anderer FilmemacherInnen wie z.B. Schauspielerinnen wie Mary Pickford oder männlichen Regisseuren wie Griffith oder DeMille.

At a time when rapidly changing gender norms were mapped through celebrity discourse, and when women still vied for creative and financial control of the fledging film industry, Weber's image was instrumental in defining both her particular place in filmmaking practices, and women's roles within early Hollywood more generally. Her wifely, bourgeois persona, relatively conservative and staid, mirrored the film industry's idealized conception of its new customers: white, married, middle-class women perceived to be arbiters of taste in their communities.⁴⁵

Die Ehe zu Smalley und deren Darstellung in den Medien verhalfen ihre Rolle in der Filmindustrie zu festigen. Noch dazu bekam die eheliche Harmonie Ausdruck von Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau am Arbeitsplatz.

The idea of companionship in marriage is repeatedly voiced by Weber in interviews with the press. Of course, we must remember that these statements were made and edited with the intention of presenting Lois Weber to the public in a certain way. The press, and probably Weber herself, was concerned with showing that, although her involvement in a career made her atypical, she still held traditional values and beliefs.⁴⁶

Überhaupt fühlte sich Weber, geschützt durch ihre Partnerschaft mit Smalley, als Frau nie benachteiligt: „In all my dealings with these men the quality of my work alone counted.“⁴⁷

Die Grenzen zwischen Privatleben und öffentlichen Image waren bei Lois Weber sehr verschwommen, bald waren diese zwei Bereiche deckungsgleich. Ihre Ehe wurde der Inbegriff einer harmonischen und glücklichen Vereinigung.

Um dieses gleichberechtigte Bild zu verstärken, veröffentlichte Bosworth Studios eine Werbeanzeige im *Moving Picture World*, nachdem das Paar 1914 sich zu dem Studio gesellte. Darin werden Weber und Smalley im Profil zueinander blickend abgebildet.

Dazu muss gesagt sein, dass es zu dieser Zeit keineswegs unüblich war, Partner in Zeitschriften im Profil darzustellen.

⁴⁵ Stamp, Shelley: Presenting The Smalleys, Collaborators in Authorship and Direction. In: *Film History*. Vol. 18, 2006. S. 119.

⁴⁶ Rudman, Lisa L.: Marriage – The Ideal and the Reel: or, The Cinematic Marriage Manual. In: *Film History*. Volume 1, 1987, S. 327.

⁴⁷ Lant, S. 659

Shelley Stamp schreibt dazu: „Images of Weber and Smalley in profile face one another in the ad, as if the two were gazing fondly into one another’s eyes.“⁴⁸



Werbung der Bosworth Company, 1914⁴⁹

Tatsächlich, betrachtet man die Anzeige genauer, treffen sich ihre Blicke in keiner Weise. Weber blickt genau auf Smalleys Schattenseite seines Profils, während sein Blick an ihrer linken Seite vorbei geht. Sie sieht ihn verträumt an, sieht vielleicht die Seiten und Qualitäten an ihm, die die Öffentlichkeit nicht wahrnimmt. Er hingegen macht ein wenig den Anschein, als würde er seinen Blick herab senken und ist zu verschämt, um seiner Frau in die Augen zu schauen. Dies zumindest vermitteln die Eindrücke der montierten Fotografien.

Darüber und darunter befinden sich kleine Cartoons von Webers überwiegend beruflicher Karriere, Smalley wird nur durch

seine Heirat mit ihr erwähnt. Diese Anzeige von Bosworth wirbt für nichts Spezielles außer für sich selbst und möchte damit die Qualität des Studios und dessen Filme sicher stellen.

Die eigentliche Aussage: „Film produced by such a solidly respectable couple, however controversial their subject matter, could surely only be grounded in the finest bourgeois virtues [...]“⁵⁰, wird unglücklicherweise durch diese Darstellungsweise in den Hintergrund gerückt.

Unterschwellig erstreckt sich auch in anderen Magazinen, wie z.B. im Motion Picture Magazine im Mai 1918, im Gegensatz zu der eigentlichen Aussage, dieser Eindruck. Smalley wirkt abweisend, mit einer Schulter zur Kamera geneigt und nicht auf das Manuskript blickend, sondern auf das Gesicht seiner Frau, so als würde es ohnehin keine Rolle spielen, ob er mit liest oder nicht, da es nicht in seiner Hand liegt (wortwörtlich).

⁴⁸ Stamp, Shelley: *Presenting The Smalleys, Collaborators in Authorship and Direction*. S. 120.

⁴⁹ Vgl. *Moving Picture World*, 21. Nov. 1914, S. 1028. Ebenfalls abgebildet in Stamp, Shelley: *Presenting The Smalleys*, S. 120.

⁵⁰ ebenda, S. 120.

Stamp räumt in ihrem Text ein: „The image of the synchronicity has been literally pasted together, we realise, much as we are forced to recognize how much the fiction of bourgeois marital happiness has been marshaled to prop up their image of cultural sophistication.⁵¹



Mitte der 10er Jahre wird es zur Gepflogenheit Stars in ihren Domizilen zu interviewen und den Fans Einblick in ihr Privatleben zu verschaffen. Interieur, Dekorationen und Mode werden zum Blickpunkt in diesen Magazinen anstelle von technischen Neuheiten. Das „Zu Hause“ der Stars trägt zur

Arbeitssituation der Smalleys⁵²

Hysterie bei und hat im Falle von Lois Weber eine zusätzliche Note: Sie wird oft an ihrem Schreibtisch

sitzend gezeigt, weil sie viel in ihrem Wohnraum arbeitet. Somit verschmilzt Privates und Berufliches noch mehr, als das von der Öffentlichkeit schon forcierte Image. „And here again household space is framed as work space, not as a sanctified domestic realm set apart from studio labour.⁵³

Kein anderes Paar wird in der Filmindustrie so präsentiert wie die Smalleys. Wie später noch dargelegt wird, ist die Situation bei Mary Pickford und Douglas Fairbanks differenzierter. Das Anwesen Pickfair wird als extravagant und glamorös bezeichnet, hingegen ist das Heim der Smalleys bürgerlich, geordnet und bescheiden. Der Umstand, dass sie schon vor dem Eintreten in das Filmgeschäft verheiratet waren, vervollständigt ihre Seriosität als Ehepaar. „Such profiles marshaled Weber's matronly persona in the service of the more general project of uplifting the cinema, while at the same time creating not only a legitimate place for women in the industry, but a privileged one.“⁵⁴

⁵¹Stamp, Shelley: *Presenting The Smalleys, Collaborators in Authorship and Direction*. S. 125.

⁵² Vgl. Motion Picture Magazine, Mai 1918, S. 126. Ebenfalls abgebildet in Stamp, Shelley: *Presenting The Smalleys*, S. 121.

⁵³Ebenda, S. 123.

⁵⁴Ebd., S. 123.

Obwohl die Realität eine andere ist, erfüllen die Smalleys die Bedürfnisse der Uplift-Bewegung. Die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau wird nicht nur in der Ehe postuliert, sondern auch am Arbeitsplatz. Wie schon erwähnt, wird auf den Fotografien unbewusst das Gegenteil vermittelt. Lois Weber, die Verkörperung der traditionellen Frau, verhilft der neuen Generation zur Unabhängigkeit. „Ironically, Weber’s persona, which had dressed her independence within marriage, paved the way for newer forms of female independence outside of marriage that came into vogue with the youthful flapper star.“⁵⁵ Weber baut eine Brücke zwischen Viktorianischer Tradition und moderner Neuerfindung der Frauenrolle.

Was Lois Weber zu ihrem Ruhm verhalf, sollte sie bald aber auch von ihrer Selbständigkeit abhalten: das Bild der Gleichberechtigung hinderte sie in ihrer Arbeit.

Immerhin konnte sie sich 1917 mit ihrer eigenen Produktionsfirma lösen und somit das von den Medien konstruierte Image ein Stück abwerfen.

2.3. Vom Social Problem Film zum leichten Entertainment

1915 wurde Unterhaltung immer mehr zu höherer Priorität im amerikanischen Stummfilm, das soziale Melodrama rückte dagegen immer mehr in den Hintergrund. Die Entscheidung des Supreme Court, dass der Film nicht das Recht auf freie Meinungsäußerung habe und obendrein das National Board of Censorship entmachtete, veranlasste die Filmindustrie „to reject the model of uplift based on middle-class reform, which led to mature and often controversial themes, and instead conceive of moving pictures as harmless and culturally affirmative.“⁵⁶

Langsam aber sicher bedeutete dieser Trend für Weber das Ende ihrer Karriere. Nachdem *WHERE ARE MY CHILDREN?* im Jahr 1916 noch gute Kritiken bekam, änderte sich dies schon mit ihrem nächsten Film *THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE* (1917).

Im gleichen Jahr gründete sie ihre eigene Produktionsfirma, Lois Weber Productions, unter der Obhut von Carl Laemmle und mit der finanziellen Sicherheit von Universal. Generell hatte Carl Laemmle eine Affinität zu Frauen in seinem Studio, denn „most other producers

⁵⁵ Stamp, Shelley: Lois Weber and the Celebrity of Matronly Respectability. In: *Looking Past the Screen. Case Studies in American Film History and Method*. Jon Lewis, Eric Loren Smoodin (Hg.), Durham: Duke University Press, 2007. S. 112.

⁵⁶ Mahar: S. 139.

employed one, or at most two, women directors, Universal at one time had nine women directors at work on its lot.“⁵⁷ Slide vermutet, dass Universal seine straffe Produktion damit erfüllte, indem er Angestellte aus anderen Bereichen wie Drehbuch, Schauspiel und Schnitt dafür einsetzte und diese waren bekannterweise Frauen. Vielleicht fühlte sich Lois Weber deswegen so wohl bei Universal, dass sie immer wieder zurück kehrte. Ähnlich wie ihr Domizil gestaltete sie auch ihr eigenes Studio:

And not only is it a complete and efficient studio, but it will be the pleasantest to work in of any of the large number I have seen. [...] That may sound sentimental and feminine to many; but I am sure that we will make better pictures all the way round from having an inspiring and delightful environment in which to work.⁵⁸

Ihre Ambitionen waren groß, so zumindest berichtete *Moving Picture World*, dass

Miss Weber hopes and expects to make more attractive and engrossing pictures than ever before. Miss Weber is done with the purely propaganda picture. But she still intends never to produce a story unless it is founded on a vital, timely idea, of public and permanent interest.⁵⁹

Unglücklicherweise brachte das neue Studio nicht die Ergebnisse, die es sich wünschte. Politische Einflüsse zwangen Filmemacher immer wieder ihre Ideale für den Krieg zu verkaufen und Propaganda-Filme zu drehen. „Social problem films depicting the weaknesses and iniquities of American society were to be replaced by film celebrating the wholesomeness and cheerfulness of American life.“⁶⁰ Sie wollte echte Charaktere anstatt Helden, die keine Fehler haben und keine Happy Endings mehr. Louise Heck-Rabi vermutet in diesem Bezug, dass es ein „written or unwritten agreement in Weber’s contract with Universal“ gegeben hatte, der sie dazu veranlasste „a light tap on the wrist“ anstelle „the heavy hand of movie-made justice“ zu verteilen.⁶¹ Einen Beweis dieser Vermutung führt sie dazu jedoch nicht an. Weber änderte ihren Stil und versuchte sich an anderen Genres, mit wenig Erfolg. 1918 verlässt sie Universal und unterzeichnet einen Vertrag mit Louis B. Mayer, zu dieser Zeit verdiente sie 3.500 Dollar pro Woche, eine enorme Summe, aber nicht ungewöhnlich.

⁵⁷ Slide, Anthony: *Early Women Directors. Their Role in the Developement of the Silent Cinema*. South Brunswick/New York, 1977. S. 52.

⁵⁸ Denison, Arthur: A dream in realization. In: *Moving Picture World*. Vol. 33, No. 3, 21. Juli 1917, S. 417

⁵⁹ Harleman, G.P.: Lois Weber starts production. In: *Moving Picture World*. 30. Juni 1917, S. 2106.

⁶⁰ Mahar: S. 142.

⁶¹ Heck-Rabi, Louise, S. 61.

Immer noch eine der gefragtesten RegisseurInnen, bekam sie 1920 ein beeindruckendes Angebot von der erfolgreichsten Produktionsfirma dieser Zeit: Famous Players-Lasky. Es beinhaltete 50.000 Dollar pro Film und Anteile am Profit. Sie konnte ihre Filme weiterhin unter ihrem eigenen Label veröffentlichen und hatte die Freiheit, die Themen zu behandeln, die ihr wichtig waren.

Als eine logische Konsequenz nahm sie wieder das Melodrama auf und legte ihren Fokus auf das bürgerliche Leben und die Ehe.

Ihr letzter Film für Paramount „Too Wise Wives“ (1921) versucht an die Erfolge DeMilles anzuschließen, wurde aber von der Presse nur als altmodisch bezeichnet. Zwei weitere Filme dreht sie noch unter Famous Player-Lasky, die sie jedoch an unabhängige Filmverleiher verkaufen muss.

2.4. THE BLOT

Einer dieser Filme, die immer noch unter Lois Weber Production liefen, war ihr letzter, der für Aufmerksamkeit sorgte. THE BLOT erzählt die Geschichte eines Professors, der seine Schüler mit Wissen nähren, seine Familie jedoch nicht ernähren kann.

Die Kluft zwischen Arm und Reich ist groß und man findet sie Tür an Tür. Ein Schüler von ihm verliebt sich in seine Tochter Amelia, die in einer Bibliothek arbeitet und sich für ihre alten Schuhe schämt.

Ironischerweise verdient der wohlhabende Nachbar Olsen seinen Unterhalt mit dem Produzieren von Schuhen. Die Familie zeigt ihren Wohlstand gerne öffentlich und vergönnt nicht mal Nachbars Katze aus ihrem Abfall zu fressen. Die Griggs Familie leidet unter der Armut, vor allem die Mutter, weil sie nicht mehr weiß, was sie zu essen machen soll. Der Geistliche, Reverend Gates, ist ebenfalls verzweifelt mit seiner unterbezahlten Situation. Nachdem Amelia krank wird, lässt sich ihre Mutter verleiten, das Huhn aus dem Küchenfenster der Olsens zu stehlen, legt es aber sofort wieder zurück. Phil erobert das Herz von Amelia und beginnt zu verstehen, wieviel Glück er hat. „The haves begin to understand the have-nots and the have-nots begin to communicate with the haves.“⁶² Auf ungewöhnliche Weise endet der Film, es gibt keine eindeutige Lösung.

⁶² Stutesman, Drake: : The Blot (1921). In: *The Moving Image*. Vol. 6. Nr. 1. Spring 2006, S. 156.

Weber lässt Platz für Möglichkeiten, indem sie zeigt, wie Amelia und Phil ihre Liebe gestehen, danach aber noch heimliche Blicke zwischen Amelia und dem Reverend stattfinden.

„She goes to great lengths in a potentially tired boy-meets-girl story to ensure, both visually and structurally, that the blot is not abstracted and makes us see that money translates to a better life and that its lack causes humiliation and crime.“⁶³ Aber noch mehr als das möchte sie zeigen, dass wertvolle Berufe wie der des Professors oder des Geistlichen nicht angemessen belohnt werden, im Gegenzug aber Konsumberufe wie der des Nachbarn sehr wohl. Weber gibt sich Mühe in diesem Film nicht ihren gewohnten Predigtstil gerecht zu werden.

Eine Werbung im Moving Picture World kündigt den Film im heroischen Stil an: „You cannot conceive of any person in the world except Abraham Lincoln who could have written such an epic of the common people he loved.“⁶⁴ THE BLOT wird von den Kritikern gut bewertet, „but it also marked the first step of her descent from appeal to audiences.“ Nach dem ersten Weltkrieg entsprachen ihre Filme nicht mehr dem Geschmack der Bevölkerung. „Films which criticized „free“ behavior, smoking in public, and new modes of speech and dress were not welcomed by moviegoers who themselves endorsed the departures from conventions long obeyed.“⁶⁵

Im sogenannten „Jazz-Age“ zählten andere Werte, die das soziale Melodrama in dieser Form nicht mehr transportieren konnte.

⁶³ Ebenda. S. 153.

⁶⁴ Moving Picture World, 21. August 1921.

⁶⁵ Heck-Rabi, Louise: S. 63.

2.5. Das Ende einer Karriere

Mahar bringt das Argument hervor, dass alle weiblichen Star-Producer nur mit der Partnerschaft eines Mannes erfolgreich waren und als diese Kooperation endete, verschwand meist die Frau von der Bildfläche, während der Mann weiter arbeitete.⁶⁶ Nun ist Lois Weber keine Star-Producerin sondern eine Regisseurin und ihre Karriere endete auch nicht unmittelbar mit ihrer Scheidung von Smalley im Jahr 1922, dennoch erkennen wir eine erhebliche Veränderung in ihrem beruflichen wie auch privaten Weg, wenn nicht sogar das einleitende Ende ihrer Karriere.

Weber discovered that without the strong masculine presence of Phillips Smalley at her side, she could not continue directing. [...] Lois Weber was a modern pilgrim on a lonely road for women film directors in the 1920s – by which time she was a virtually unique phenomenon on the Hollywood scene – and she needed a fellow traveler.⁶⁷

Grund zu dieser Annahme sind vermutlich die Jahre nach der Scheidung von Smalley, die Lois Weber zurückgezogen verbrachte.

Trotzdem scheint mir diese Vermutung zu vage zu sein. Es mag schon stimmen, dass Weber danach eine andere war und eine Zeitlang für sich sein musste, nichtsdestotrotz begann sie wieder für Universal zu arbeiten, auch wenn es anfangs nur eine beratende Funktion war. Der Endpunkt ihres beruflichen Werdegangs gestaltete sich jedoch aus anderen Beweggründen.

Wie wir schon gesehen haben, spielen Webers Filme nicht mehr die Zahlen ein, wie noch vor 1916. So wie D. W. Griffith hatte auch sie Probleme, sich an die verändernde Gesellschaft und damit auch an die gleichermaßen verändernde Filmlandschaft anzupassen.

Noch dazu hatte sich die ökonomische Lage nach dem ersten Weltkrieg erheblich verschlechtert, da der Krieg Unsummen an Geld verschlang. 1921 war das wirtschaftlich schlechteste Jahr in den USA und auch die Filmindustrie konnte sich nicht davor schützen. Produzenten entschieden sich weniger, aber qualitativ wertvollere Filme in Auftrag zu

⁶⁶ Vgl. Mahar: As is becoming clear, one of the constants of the female star-producer was her partnership with a man. While it seemed relatively easy for a star to parlay her power into independent production, most female star-producers did not attempt to do so without a male partner. Many were already partnered with a male director because of the dynamics of the collaborative system of production. Others turned to financiers and husbands. When these partnerships failed, it was the female partner who disappeared. S. 72.

⁶⁷ Slide, Anthony: *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Contributions to the Study of Popular Culture, Number 54. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996. S. 131.

geben. Verständlicherweise war hier nur noch Platz für Regisseure, die die höchsten Gewinne brachten.

Weber fand keinen richtigen Anschluss mehr und arbeitete nur noch gelegentlich als Regisseurin. Nachdem der Ton Ende der 20er Jahre Einzug in das Filmemachen fand und man mehr Vertrauen in Theaterleute setzte, gestaltete sich die Lage immer schwieriger. Ihr letzter und einziger Tonfilm war „White Heat“ im Jahr 1934, der nur mittelmäßige Kritiken bekam.

Was aber macht Lois Webers Einzigartigkeit unter all den Filmemacherinnen aus und welche Berechtigung hat sie auch noch aus heutiger Sicht in einem Atemzug mit Griffith und DeMille genannt zu werden?

Karen Ward Mahar beschreibt sehr treffend und zusammenfassend die Leistungen Webers in der Stummfilmzeit und gibt damit auch eine Erklärung, warum sie sich auf gleicher Ebene mit ihren männlichen Mitstreitern messen kann:

Lois Weber embodied the ideal director at the height of the uplift movement, between 1909 and 1916. Her films did not simply provide safe fodder for mixed audiences but rather challenged the film industry and censors to redefine moving pictures as a medium for mature audiences, as well as immigrants, workers, and children. Her middle-class, religious background, her apparently sturdy bourgeois marriage, and her embrace of maternalist reform allowed Weber to make films that perhaps no male filmmaker dared. More than any other filmmaker, Weber both fulfilled and expanded the definition of what women might do for the industry, given their allegedly innate morality and insight into social causes.⁶⁸

Weber half mit ein Kino für alle zu schaffen, ohne dabei die moralischen Grundsätze zu vernachlässigen. Ihr skandalfreies und bürgerliches Leben ermöglichte ihr kontroverse Themen aufzugreifen.

Beschäftigt man sich mit Regisseuren, so kommt man nicht an der Auteur-Theorie vorbei. „Sie macht in Anlehnung an die französische Debatte der 50er Jahre, ausgelöst von Alexandre Astruc, André Bazin, Francois Truffaut und anderen den Regisseur zum Autor des Films.“⁶⁹

⁶⁸ Mahar, S. 99.

⁶⁹ Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem*. Wien: Lit. Verlag, 2008, S. 12.

In den meisten Fällen lässt sich diese Theorie nicht halten, denn für gewöhnlich macht ein ganzer Produktionsstab das Projekt Film zu einem gemeinschaftlichen.

Was Lois Weber betrifft, so könnte man diese Theorie auf die meisten ihrer Filme umlegen, denn sie war nicht nur Regisseurin, sondern zugleich auch Drehbuchautorin, Produzentin und von Zeit zu Zeit auch Schauspielerin.

„In an era before full rationalization of the industry and its publicity machine, such women were their own auteurs, with the agency to invent; they had, as actresses-cum-directors-cum-producers, a very large hand in shaping their own images.“⁷⁰

Sie kritisierte ihre Kollegen, denen sie vorwarf, sie wären „satisfied to keep the characters moving through a thin plot, insipid in conception, and pathetic in sentiment.“⁷¹ Sie war sich sicher, dass sie dem Publikum besseres anbieten könnte. Sie gestand den Regisseuren zu, dass sie mit einem gewissen Talent geboren werden mussten, jedoch war dieses wertlos ohne eine gewisse Disziplin:

The illusions that are possible of cration with the camera must be learned; the little tricks of light and shadows; the limitations of photography; and the the assistance that may be rendered by skilful mechanical devices which enlarge thescope of the pictures. One may possess natural good taste in harmonious effects, and may be able to produce them without much effort in the studio; but the matter of how to convey them to the screen is a matter of deep study.[...] The director must act as the medium between his work and the audience, to transmit the subtle influence from the studio to the screen.⁷²

Lois Weber verkörperte die Auteur-Theorie: Sie bezeichnete sich selbst eher als Schriftstellerin, denn als eine Drehbuchautorin und verteidigte das Recht dieser, ihr Werk so zu gestalten, wie es geschrieben wurde. Wie praktisch, dass Weber die Rolle des Gestalters, also Regisseurs selbst in Anspruch nahm und dadurch ihr Werk komplett machen konnte.

“The real director should be absolute. He alone knows the effects he wants to produce, and he alone should have authority in the arrangement, cutting, titling, or anything else which it may be found necessary to do the finished product.“⁷³

⁷⁰ Lant, Antonia: S. 550.

⁷¹ Ebenda. S. 659.

⁷² Ebd. S. 660.

⁷³ Routt, William D.: *Lois Weber, or the Exigency of Writing*. Screening the past 12, 2001. Von: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0301/wr1fr12a.htm>, Zugriff: 02.09.2009.

Sie beschrieb sich selbst als einen Gefühlsmenschen in einer Ausgabe des *Moving Picture World* 1921, gab aber zu, dass “many years of hard work has taken that out of me.”⁷⁴

Die Frage, ob Frauen ihre Weiblichkeit verdrängen mussten wenn sie im skrupellosen Filmgeschäft einen Fuß fassen wollten, stellte sich auch bei Lois Weber. “The very need to ask the question stemmed from the general crisis in concepts of femininity arising from changes wrought through industrialization, immigration and the more specific pressures of wartime life, all which challenged habitual gender distinctions.”⁷⁵

Um als Regisseur sein Team führen zu können, ist es von Bedeutung, Autorität und Durchsetzungsvermögen zu verkörpern.

Es war ein schmaler Grad für Filmemacherinnen zwischen bestimmter Weiblichkeit und rauer Männlichkeit. “Described as of medium height, compactly built, with dark hair and decisive in manner, Weber’s authoritative manner undoubtedly helped her become elected as mayor of Universal City in 1913.”⁷⁶ Ungeachtet ihrer Autorität, half ihr öffentliches Image der liebevollen Hausfrau und Ehefrau dabei, ihr Weiblichkeitsbild nicht einbüßen zu müssen.

Wie wir schon gesehen haben, war Weber zwar keine Feministin, dennoch stand sie ihren Kolleginnen loyal gegenüber und förderte sie, wo es nur ging. Sie entdeckte eine Reihe von Schauspielerinnen, darunter Cleo Madison, Ruth Stonehouse, Lule Warrenton, Elsie Jane Wilson, Jeanie MacPherson und Grace Cunard. 1913 tritt sie dem Woman’s City Club in Los Angeles bei und versuchte dort klar zu machen, dass soziale Verbesserungen durch Filme erreichbar sind.

Das Ansehen Webers ist in der Geschichte keine Selbstverständlichkeit. Um dies zu verdeutlichen, folgt ein Beispiel des angesehenen Filmhistoriker Kevin Brownlow, der 1968 schreibt: “Phillips Smalley, making a story similar to *AN UNSEEN ENEMY* with *SUSPENSE* (Rex 1913), included all the Griffith effects-close-ups, travelling shots, high angles-and he went further and introduced a triptych.”⁷⁷ Zum Vergleich, 31 Jahre später, steht an der gleichen Stelle in der deutschsprachigen Ausgabe seines Buches:

⁷⁴ Denison, Arthur: A dream in realization. Interview with Lois Weber. In: *Moving Picture World*. Vol. 33, No. 3, 21. Juli 1917, S.417.

⁷⁵ Lant, Antonia, S. 565.

⁷⁶ Heck-Rabi, Louise: *Women Filmmakers. A Critical Reception*. New York/Metuchen/London: Scarecrow Press, 1984, S. 55.

⁷⁷ Brownlow, Kevin: *The Parade’s Gone By...* London: Sphere books, 1968, S. 27f.

„Lois Weber und ihr Mann Phillips Smalley, die mit *SUSPENSE* (1913) eine ähnliche Geschichte wie *AN UNSEEN ENEMY* drehten, verwendeten alle Griffith-Effekte – Großaufnahme, Kamerafahrt, Aufsicht – und gingen einen Schritt weiter, indem sie ein Triptychon einführten.“⁷⁸

Wie wir sehen, obwohl Weber in ihrer Zeit zweifelsohne eine berühmte Persönlichkeit war und nicht im Schatten ihres Mannes stand, so sollte dies im späteren nicht mehr ohne Weiteres anerkannt bleiben. Die Lorbeeren wurden oft ihrem Mann zugeteilt.

Erst in den 70er Jahren wurden die Filmemacherinnen der Stummfilmzeit langsam entdeckt und ihre Filme aus den Archiven geholt. Nach und nach bekamen sie die Anerkennung zurück, die sie verdienten.

⁷⁸ Brownlow, Kevin: *Pioniere des Films: vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1997, S. 45.

3. Mary Pickford – Schauspielerin/Produzentin

Schauspielerinnen hatten wohl die besten Chancen in der Stummfilmzeit, in jedem Bereich tätig zu werden. Ihre Grenzen waren unendlich, nachdem sich der fiktive Film in seiner Länge weiter entwickelte und es notwendig war, den Produktionsmodus des Theaters zu adaptieren. „When longer story films encouraged the adaptation of a theatrical model of production, actresses found work both in front of and behind the camera.“⁷⁹ In Folge holte das Filmgeschäft auch die Schauspielerinnen von den Theaterbühnen. Viele von ihnen nützten die spielfreien Sommermonate, um sich ihre knappen Ersparnisse aufzubessern und wagten deshalb den Schritt zum Film. Der Film war zu der Zeit noch kein prestigereiches Unternehmen, hatte noch den Ruf des primitiven Mediums. Sich dem Film zu widmen, war deswegen nicht unbedingt eine leichte Entscheidung gewesen. Denn Schauspieler, die nur mittelmäßig erfolgreich waren, mussten durchaus befürchten, keine Engagements mehr zu bekommen. „During the nickelodeon years up to about 1912, many actors and actresses of the real theater did not want it known that they were working in the pictures and hoped no one would notice.“⁸⁰ Trotzdem konnte der Film etwas bieten, was viele Schauspielerinnen dazu veranlasste, nicht mehr auf die Bühne zurück zu kehren: ein geregeltes Einkommen und einen festen Wohnsitz. „Once they got over their initial distaste, many stage actors and actresses found moviemaking intriguing and the possibility of steady employment attractive.“⁸¹ Während einer Produktion übernahmen Schauspielerinnen üblicherweise nebenbei noch weitere Aufgaben wie zum Beispiel Garderobierin oder KassiererIn. Mit etwas Glück konnten sie sich in jedem Bereich einer Filmproduktion ausprobieren und hatten somit die Gelegenheit, weitere Talente an sich zu entdecken.

So oder so ähnlich entwickelte sich auch der Einstieg Mary Pickfords in das Filmbusiness. 1892 als Gladys Louise Smith in Toronto/Kanada geboren, hatte sie ihren ersten Bühnenauftritt mit acht Jahren (Pickford selbst behauptete immer, sie habe mit fünf Jahren angefangen). 1907 sprach sie bei David Belasco vor, zu der Zeit, einer der erfolgreichsten Theatermacher am Broadway.

⁷⁹ Mahar, S. 3.

⁸⁰ Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema. 1907-1915*. Reihe: History of the American Cinema. Band 2. Charles Cribner's Sons: New York, 1990, S. 106.

⁸¹ Mahar, S. 38.

Er war es auch, der ihren Namen auf Mary Pickford änderte. Schon bald steuerte sie einen erheblichen Teil zur Haushaltskasse bei.

Ihre Mutter, Charlotte war eine so genannte Eislaufmutter, die ihre Kinder immer vorantrieb. So auch 1909, als Charlotte entschied, die 17-Jährige Mary gegen ihren Willen zum Film zu schicken. Des Geldes wegen fand Mary doch Gefallen daran, war sich aber sicher, dass es eine kurze Karriere beim Film sein sollte. Letztendlich landete sie bei Biograph bei niemand geringerem als D.W. Griffith. Die Zusammenarbeit mit ihm war eine schwierige, wussten doch beide genau, was sie wollten. Pickford mochte seinen Stil nicht besonders, er verlangte Darbietungen von ihr, die sie für unnatürlich hielt. Weil Griffith aber in ihr das gewisse etwas sah, ließ er ihr ihren Willen. Schon früh zeigt sich ihr Ehrgeiz, wie Linda Arvidson, Griffiths Frau, zu berichten weiß:

Mr. Griffith had told her if she'd be a good sport about doing what little unpleasant stunts the stories might call for, he would raise her salary. The first came in "They Would Elope", some two months after her initiation. The scene called for the overturning of the canoe in which the elopers were escaping down the muddy Passaic. Not a second did Mary demur, but obediently flopped into the river. [...] naively looked up into her director's face and sweetly reminded him of his promise. She got the raise. And I got the shock of my young life. That pretty little thing with yellow curls thinking of money like that!⁸²

3.1. A star is born – Die Geburt des Starsystems in Amerika

Biograph war vor Vitagraph das erfolgreichste Studio. Bislang warben die Studios nur für sich selbst. Schauspielerinnen wurden unter den Namen des Studios gestellt.

„As we have seen, they (the industrialists) were manufacturing a product, trying their best to standardize it, and expecting the consumer to ask for it by brand name.“⁸³ Die Rechnung ging für die Industrie leider nicht auf, seitens des Publikums entstand ein steigendes Interesse für die Personen, die auf der Leinwand zu sehen sind. Vorerst ignorierten die Studios diesen Trend. Aber die Öffentlichkeit reagierte darauf und betitelte die Stars mit „The Vitagraph Girl“ oder „The Biograph Girl“. Während sich andere Studios dem Geschmack der Mehrheit unterwarfen und den Filmstars einen Namen gaben, weigerte sich Biograph weiterhin.

⁸² Arvidson, Linda: *When the Movies Were Young*. New York: Dover Publications Inc., 1969, S. 106.

⁸³ Bowser, Eileen: S.106.

..., Kalem was the first company to yield to the public demand for stars, and Vitagraph soon followed. Biograph, however, refused to release the names of its stars. Florence Lawrence and her successor, Mary Pickford, never received billing while at biograph. Finally, after Lawrence, Pickford, and others had left Biograph and achieved fame elsewhere, Biograph capitulated and began rereleasing its films with these stars.⁸⁴

Obwohl sich Biograph dagegen wehrte, forcierte es diese Wendung gleichermaßen, indem es in seinen Filmen die realen Vornamen seiner Stars in die Handlung integrierte, wie „Flo“ bei Florence Lawrence oder „Little Mary“ bei Mary Pickford.

Mit dem wachsenden Bekanntheitsgrad ihrer Person waren vor allem Schauspielerinnen nun ermächtigt, sich selbst zu vermarkten. Als eine logische Konsequenz dursteten sie nach mehr Mitspracherecht und sicherten sich in Folge ein höheres Gehalt. Am problematischsten für die Studios war jedoch die Kettenreaktion, dass bald die meisten der weiblichen Filmstars in die Unabhängigkeit verschwanden und ein eigenes Studio gründeten. Dabei musste es sich nicht unbedingt um eine außergewöhnlich erfolgreiche Darstellerin handeln.

Begünstigt wurde diese Entwicklung (nicht weniger wichtig) von der vorhandenen Produktionsstruktur. Das Director-Unit-System hatte einen wesentlichen Anteil daran und wird von 1909-1914 angesetzt. Die Kategorisierung beschreibt sogenannte „Units“, bestehend aus den wichtigsten Personen einer Produktion. Diese eigenen Miniaturausgaben der Studios hatten fast gänzlich Autonomie über ihre Arbeit und somit war es nur noch ein kleiner Schritt in die Unabhängigkeit. Die Abspaltung von dem originalen Studio erfolgte meistens mit der Einbindung eines weiblichen Stars.

Most frequently, directors and their stars split to form a new independent company named after the star. [...] A star's name meant that the films would sell, which in turn attracted investors and distributors. These were the critical issues for independent companies, for the elements they left behind were financing and distribution. Fortunately, moviemaking was still a relatively low-cost proposition.⁸⁵

Nachdem Mary Pickford ihre Arbeit mit Griffith beendete, unterzeichnete sie einen Vertrag mit Famous Players Film Company im Jahr 1913. Drei Jahre später erhielt Pickford als erste Schauspielerin überhaupt ihre erste eigene Production Unit: the Pickford Film Corporation.

⁸⁴ DeCordova, Richard: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2001, S. 2.

⁸⁵ Mahar, S. 61.

Famous Players schloss sich mit Jesse L. Lasky Feature Play Company zusammen und gründete Artcraft Pictures, um die Filme von Mary Pickford zu veröffentlichen. Diese wurden nun nicht mehr im Gesamtpaket vermarktet, sondern einzeln.

Der Film *TESS OF THE STORM COUNTRY* (1914) bringt ihr ein Gehalt von 2.000 Dollar pro Woche. Nun hatte sie einen erheblichen Einfluss auf die Auswahl sämtlicher Arbeitsabläufe wie die Mitentscheidung über den Regisseur, die Rolle, die Werbung und den Endschnitt.

„Pickford and Chaplin were the most powerful individuals in Hollywood because by the mid-1910s industry insiders believed that stardom could not be manufactured.“⁸⁶

Was danach folgte, war eine Revolution in der Filmbranche: Filmschauspieler erkannten ihren Wert und Möglichkeiten und stellten von nun an mehr Bedingungen. Der Wettbewerb wurde dadurch noch mehr angekurbelt. Als eine logische Konsequenz stiegen die Kosten von Filmproduktionen nach 1915 erheblich an.

3.2. Douglas Fairbanks vs. Frances Marion

3.2.1. Douglas Fairbanks/Mary Pickford



Abb. Mary und Doug auf ihrem Anwesen in Pickfair (1922)⁸⁷

Als Mary Pickford Douglas Fairbanks im März 1920 ehelichte, war es der Beginn einer Hysterie um das Paar, die im noch kurzlebigen Starkult bisher noch nicht vorgekommen war. In den folgenden Jahren entsteht eine Präsenz beider in der amerikanischen Presse, die an die eines U.S.-Präsidenten heranreicht. Ebenso reicht die Prominenz, die in ihrem gemeinsamen Domizil empfangen wird, an die des Weißen Hauses in Washington heran.

Zu der Zeit, als Fairbanks und Pickford heirateten, war sie, ob männlich oder weiblich, die erfolgreichste Schauspielerin und er der best

⁸⁶ Mahar, S. 155.

⁸⁷ Whitfield, Eileen: *Pickford. The Woman who made Hollywood*. Lexington: University Press, 2007.

bezahlteste männliche Filmstar. Eine Banalität möchte man glauben, sind beide doch „nur“ im Filmbusiness tätig, und dennoch, ab diesem Zeitpunkt wird jeder Schritt des frisch vermählten Paares dokumentiert. Die New York Times schreibt darüber: „Both earn fabulous salaries and both are said to be wealthy. Miss Pickford testified in a recent suit against her for commissions that she had earned \$1.230.000 in two years, and the former Mrs. Fairbanks in her divorce petition alleged that Mr. Fairbank's income from various movie enterprises was more than \$10.000 a week.“⁸⁸

Das beide schon einmal geschieden sind, schadet ihrem Image überraschenderweise nicht. Was zählt ist, dass die zwei größten Stars der Branche in einem Happy End vereint waren. Sie bauen sich ein opulentes Anwesen in Beverly Hills, das sie „Pickfair“ nennen. Es ist das erste seiner Art, das als „celebrity mansion“ titulierte wird.

Das Haus hatte 22 Zimmer, im Garten befand sich ein riesiger Swimmingpool mit Sandstrand, Lagunen für Boote und Stallungen mit genügend Auslauf für ihre Pferde.

Filmschauspieler waren immer noch nicht besonders angesehen in der höheren Gesellschaft.

Ausgeschlossen aus der High Society von Los Angeles, herrschte in der Filmkolonie eine gesunde Demokratie. Die informelle Atmosphäre hielt sich, bis Douglas Fairbanks und Mary Pickford heirateten und anfangen, durchreisende Prominenz zu empfangen. Damit beginnen sich Klassenunterschiede auszuprägen.⁸⁹

Die Darstellung Pickfords und Fairbanks in den zahlreichen Magazinen ist vergleichbar mit der eines königlichen Paares. Die wichtigsten Leute geben sich einen Schlagabtausch in Pickfair, darunter Albert Einstein, Lord und Lady Mountbatten und der Prinz von Japan. „In a town in which the A-list/B-list concept was only just forming, to be invited there was to have arrived, a striking departure from the earlier, more democratic days of filmmaking.“⁹⁰ Wenn sie nach einer Europareise mit dem Schiff am Hafen ankommen, ist die ganze Welt dabei und beobachtet das Paar, wie es sich verändert hat oder was es von ihrer Reise mitgebracht hat. Fananhäufungen bei öffentlichen Auftritten sind teilweise so schwerwiegend, dass Pickford sogar einmal in einen Käfig eingesperrt werden musste, um sie vor ihren Fans zu schützen.⁹¹

⁸⁸ New York Times, 31. März 1920. o.S.

⁸⁹ Brownlow, Kevin: *Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1997. S. 57.

⁹⁰ Basinger, Jeanine: *Silent Stars*. New York: Knopf, 1999. S. 56.

⁹¹ Paris got its meat late today, because Mary Pickford and her husband, Douglas Fairbanks, went to take a look at the Central Markets, and thereby started a mild but ample riot. Mary was rescued by three hefty

On their day off from the studio they were summoned from one end to the USA to the other to lay cornerstones, cut ribbons, crown festival queens, and march in bond-selling parades. They were, in all but name, unelected officials of the U.S. Government, and they shirked none of it.⁹²

Ihr Öffentlichkeitsimage beeinflusste auch das Bild von United Artists, der Vereinigung, mit der sie eine neue Positionierung des Filmschaffenden bewerkstelligten.

Vergleicht man nun Pickford und Fairbanks mit dem schon behandelten Paar Lois Weber und Phillips Smalley, so kann man eine Reihe von Abweichungen feststellen.

Am auffälligsten ist das unterschiedliche Image das beide verkörpern. Während Weber für das einfache und konservative Leben stand und ihr Image dazu diente, ihre Position als moralische Schutzpatronin zu stärken, war das Öffentlichkeitsbild von Pickfords Ehe keine Steigerung ihrer Karriere, da sie zu diesem Zeitpunkt schon längst ein Filmstar war. Der Hype um die beiden war neu, aber hauptsächlich im gesellschaftlichen Leben sichtbar. Nicht in dem Ausmaß wie bei Lois Weber, aber dennoch erkennbar, war auch in Pickfords Beziehung, sie diejenige, die mehr im Mittelpunkt der Öffentlichkeit stand, als ihr Ehemann.

3.2.2. Frances Marion/Mary Pickford

In diesem Zusammenhang muss man sich die Beziehung von der Drehbuchautorin Frances Marion und Mary Pickford ebenfalls näher ansehen. Frances Marion und Mary Pickford arbeiten das erste Mal 1916 zusammen, für den Film *THE FOUNDLING*. Es soll der Anfang einer erfolgreichen Freundschaft zwischen den zwei Filmemacherinnen werden, die sich die folgenden Jahre über immer wieder beruflich aber auch privat zur Seite stehen.

Es ist eine gelungene Wechselbeziehung, die sie zu den mitunter am meist gefragtesten im Filmgeschäft macht.

butchers, who shoved her into a meat cage and locked the door to keep the crowd from her. [...] It was at this stage that three butchers lifted Mary on their shoulders and placed her where she could be exhibited with less danger of bodily harm. A fat woman dressed in green silk stumbled and fell into a crate of eggs. Her dress became a streaming yellow, but her enthusiasm changed not. Finally Miss Pickford got out of the meat cage and walking along the tops of tables among mutton chops and veal cutlets achieved her automobile and her husband and went away from there. *Movie Stars Upset Paris Morning Market. New York Times*, 20. Juli 1920. o.S.

⁹² Balio, Tino: *United Artists. The Company Built by the Stars*. Madison: University Press of Wisconsin, 1976, S. 33.

POOR LITTLE RICH GIRL (1917) wird Pickfords erster Film, in dem sie durchgehend ein Mädchen spielt, das Drehbuch kommt von Marion. Ein Meilenstein in der Karriere beider. Aber nicht nur Pickfords Filme werden von ihr geschrieben, auch ihr öffentliches Image hat Mary teilweise ihrer Drehbuchautorin zu verdanken.

Mit den „Daily Talks“, einer Zeitungskolumne, trägt Marion dazu bei die „Frau“ Mary Pickford öffentlich zu definieren. Darin wird nicht „Little Mary“, sondern die



Mary Pickford und Frances Marion bei der Arbeit⁹³

Geschäftsfrau Pickford von Fans nach ihren Erfahrungen und Tipps gefragt. Die Freundschaft der beiden ist auch Thema der Presse und schafft ein Bild von zwei unabhängigen, starken Frauen, die sich gegenseitig unterstützen, wo es nur geht. Noch dazu wurden beide in den Kriegsjahren intensiv für politische Zwecke eingesetzt, was noch einmal eindrucksvoll den Machtstatus unterstreicht.

Zusammenfassend könnte man schon in zwei Fällen Mahars Behauptung, Frauen hatten nur in einer Partnerschaft mit einem Mann Erfolg, widerlegen. Mary Pickford war lange vor Douglas Fairbanks ein Filmstar, erreichte mit ihm vielleicht den Status eines zeitlosen Traumpaares. Dennoch lässt sich leicht erkennen, dass die erfolgreichere Beziehung auf beruflicher Basis, die mit Frances Marion war, durch sie entwickelte Pickford ihre Besonderheit, die sie von anderen durchschnittlichen Schauspielern unterschied. Ihr außergewöhnlicher Schauspielstil wird in der Folge im Detail analysiert.

⁹³ Tibbetts, John C.: Mary Pickford and the American “Growing Girl”. In: *Journal of Popular Film & Television*, Sommer 2001, Vol. 29, Issue 2.

3.3. Kind/Frau Image

Lange Zeit galt Mary Pickford als ein Äquivalent zu Shirley Temple, dem ewigen Kinderstar. Mittlerweile setzt sich aber die Erkenntnis durch, dass sie nur in insgesamt sieben von ca. 52 Filmen die Rolle eines Kindes übernahm.

Die Hartnäckigkeit dieser Behauptung zeigt aber, wie prägend diese Filme für Pickfords Karriere waren. Tibbetts nennt diese Produktionen „growing girl“-Filme. Filme, die ein Mädchen zeigen, das zwischen dem Kind-sein und dem Erwachsen-werden steht. „This character type was practical, high-spirited, independent, and, above all, an imaginative creature determined to confront and cope with the adult world's miseries and inequities.“⁹⁴

Die Abenteuer über das Mädchen mit den goldenen Locken, das zu dem Zeitpunkt schon weit mehr als 20 Jahre alt war, würden manche für Kindergeschichten halten. In Wahrheit aber stammen diese Geschichten von teilweise feministischen Schriftstellerinnen aus dem späten 19. Jahrhundert oder dem frühen 20. Jahrhundert. Die Inhalte drehten sich oft über junge Mädchen, waren aber nur bedingt für sie bestimmt.

Many of the novels and plays adapted by Pickford to film were by women writers who offered the adventures and triumphs of independent little girls whose behavior rebelled against expected norms of feminine refinement and morality. Although largely adhering to expectations for the development of rambunctious girls into refined women, sometimes this literature was critical of gender inequalities.⁹⁵

Als Mädchen konnte sie sich Dinge erlauben, die bei einer Frau höchstwahrscheinlich unangebracht gewesen wären. Ob jedoch diese Intentionen auch den Filmemachern vorschwebten, kann nicht rekonstruiert werden.

3.3.1. THE POOR LITTLE RICH GIRL (1917)

POOR LITTLE RICH GIRL ist Pickfords erster Film, in dem sie durchgehend ein Kind spielt. Das Drehbuch stammt, wie schon erwähnt, von Frances Marion nach einem Theaterstück von Eleanor Gates.

⁹⁴ Tibbetts, John C.: Mary Pickford and the American Growing Girl. In: *Journal of Popular Film & Television*. Sommer 2001, Vol. 29, Issue 2.

⁹⁵ Studlar, Gaylyn: Oh, Doll Divine: Mary Pickford, Masquerade, and the Pedophilic Gaze. In: *Camera Obscura* 48. Vol. 16, Nr. 3, Duke University Press, 2001, S 206.

Uns wird ein Mädchen namens Gwendolyn vorgestellt, dass sich einsam in ihrer reichen Umgebung bewegt. Der Vater hat mit seinen Geldgeschäften zu tun, die Mutter mit ihren Society Partys. Mit anderen reichen Mädchen versteht sie sich nicht, denn Gwendolyn ist ganz natürlich geblieben in ihrem goldenen Käfig. Privatlehrer und Kindermädchen machen ihr das Leben dazu noch schwerer. Kontakt zur Außenwelt hat sie durch einen Orgelspieler, einen Klempner und Kinder vor ihrer Haustür. Das Kindermädchen, genervt von der Abenteuerlust des Mädchens, gibt Gwendolyn ein Schlafmittel, die doppelte Menge um genau zu sein, weil sie ihr unterstellt, sie hätte es nicht genommen. Von da an fängt eine Parallelwelt zur Realität an, die uns in die Träume von Gwendolyn entführt. Dazwischen zeigt sich die neu gewonnene Aufmerksamkeit der Eltern für ihr Kind. Am Ende wacht Gwendolyn aus ihrem fast lebensbedrohlichen Zustand wieder auf, nachdem ihr Vater seinen Beruf aufgibt. Vater, Mutter und Kind führen nun ein glückliches Leben miteinander.

Unter der Pickford Film Corporation veröffentlicht, hatte Pickford einen beachtlichen Einfluss auf die Dreharbeiten. Sie holte Frances Marion an Bord und feilte mit ihr gemeinsam am Drehbuch. Weil zu wenig humorvolle Szenen vorhanden waren, führten sie Slapstick-Elemente ein, wie zum Beispiel die Schlammschlacht mit den Straßenkindern in ihrer Verkleidung als Junge. Oft auch gegen den Willen des Regisseurs Maurice Tourneur setzten sie ihre Vorstellungen um.

Der Film fiel bei seiner Vorpremiere komplett durch, später wurde er aber sehr erfolgreich. Die Zuschauerschaft beschränkte sich nicht nur auf Kinder, der Film sprach alle Altersklassen an.

And in Mary's day, everybody watched such movies. The Victorians and Edwardians treasured childhood. They painted sentimental pictures of children with pink skin and glossy curls, surrounded by puppies, birds, and kittens. They plastered valentines with cherubs. Their adoration explains, in part, the lingering taste of silent viewers for actresses who were physically childlike. It also explains why Mary often posed with kittens, puppies, or a birdcage.⁹⁶

Wie an einer anderen Stelle noch erläutert wird, bietet Pickford in diesem Film ihre Bandbreite an kindlicher Darstellung an. Damit kreierte sie ein neues Image.

„It became a landmark film for Pickford, because of the enormous influence it had over the rest of her career.“⁹⁷ Der Film ist deswegen so wichtig, weil er der erste von Pickfords

⁹⁶ Whitfield, Eileen: Pickford. *The Woman who made Hollywood*. S. 153.

⁹⁷ Basinger, Jeanine: *Silent Stars*. New York: Knopf, 1999, S. 28.

Darstellungen war, für die sie ihre Fans so liebten und weil er zeigt, dass die Meinung der Hauptdarstellerin über der des Regisseurs stand.

3.3.2. STELLA MARIS (1918)

Pickford spielt eine Doppelrolle, ein reiches, wohlbehütetes Mädchen namens Stella Maris, das wegen ihrer Beine ans Bett gefesselt ist und ein armes Waisenkind namens Unity Blake. Diese zwei gegensätzlichen Charaktere werden anfangs unabhängig voneinander eingeführt. Unity Blake wird von einer Frau aus dem Waisenhaus geholt und gegen ihre Erwartungen bekommt sie statt Liebe die Aufgabe als Dienstmädchen zu arbeiten.

Stella Maris wird von der „bösen“ Außenwelt völlig abgeschirmt, lebt in dem Schein, dass es nur Gutes auf der Welt gibt. John Risca besucht sie regelmäßig, gibt ihr seine Zuneigung, verheimlicht ihr aber, dass er verheiratet ist. Als Unity Blake von ihrer Adoptivmutter geschlagen wird, weil jemand ihren Einkauf gestohlen hat, kommt sie zurück in die Krankenstation des Waisenhauses. Kurz darauf wird sie von dem Ehemann ihrer Adoptivmutter besucht und als Wiedergutmachung in das Haus von Stella Maris gebracht.

Unity wird anfangs nur bemitleidet, aber nicht geliebt. Stella wird operiert und kann nach drei Jahren wieder selbstständig gehen. Unity's Peinigerin wird aus dem Gefängnis gelassen und nistet sich wieder in das Haus ihres Mannes ein. Stella wird immer mehr bewusst, dass das Leben nicht so einfach ist, wie es ihr vorgemacht wurde. John und Stella gestehen sich ihre Liebe, Unity ist ebenfalls in John verliebt. Nachdem Stella erfährt, dass John verheiratet ist, schreibt sie einen Abschiedsbrief. John ist so verzweifelt, dass er sein Testament schreibt. Unity findet es und glaubt, er wolle sich etwas antun. Deshalb geht sie zu John's Frau und erschießt sie, danach sich selbst. Somit können John und Stella ein glückliches Leben ohne Zwischenbuhler führen.

Das Drehbuch stammt wieder von Frances Marion nach einem Roman von William J. Locke. Warum dieser Film eine Besonderheit darstellt, ist in Pickfords Filmographie nicht schwer zu erkennen, die Doppelrolle ermöglichte ihr das gewohnte Publikum mit ihrer Rolle als Stella nicht zu verschrecken, aber trotzdem einen etwas abwegigeren Charakter darzustellen wie der der Unity.

Pickford war eine verantwortungsbewusste Geschäftsfrau. Einen Film ausschließlich um ihrer Selbstverwirklichung willen zu drehen, wie etliche ihrer männlichen Kollegen, wäre ihr nicht in den Sinn gekommen. Gelöst wurde dieses Problem durch die Doppelrolle, welche es sogar ermöglicht, dass Pickford in einer Rolle sterben kann.⁹⁸

Und trotz dieser Vorsicht, was die hässlichere Rolle betrifft, schafft es Frances Marion und auch Pickford mit ihrem Schauspielstil, dass am Ende des Films nicht Stella Maris, wie es der Filmtitel impliziert, sondern Unity Blake zur Titelfigur und Heldin der Handlung wird. „Critics were justifiably ecstatic. There was a gracelessness to Unity, a scuttling, almost beetlelike quality. But it was Unity’s inner life – straight from the shoulder, devoid of self-pity – that made Mary’s work a grimy triumph.“⁹⁹ Dennoch konnte Pickford mit diesen anspruchsvolleren Rollen nicht soweit überzeugen, dass ihre Fans mehr „Unity Blake“ von ihr sehen wollten.

Angenommen, die Filme würden nicht das Erwachsenwerden eines Kindes und den daraus resultierenden Problemen darstellen, sondern es handelt sich dabei um die Austragung einer sich verändernden Gesellschaft, öffnet dies völlig neue Ansichten.



Darstellung Pickfords, ganz im viktorianischen Stil¹⁰¹

Das Bild der Frau in der viktorianischen Zeit ist aus heutiger Sicht schwer vorstellbar. Das jungfräuliche Frauenbild hatte ihren Höhepunkt in der viktorianischen Moral. Die kindliche Frau war pur, hatte schönes Haar und war vor allem klein. Welches Wesen könnte diese Eigenschaften besser verkörpern als Mary Pickford? „For the most part, Victorian values prevailed in silent films and even as the „It“ girl came sashaying into view, the rural sweetheart, for which Mary Pickford was the prototype, continued to claim the loyalty of a huge number of Americans.“¹⁰⁰

⁹⁸ Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood*. S. 69.

⁹⁹ Whitfield, Eileen: *Pickford. The Woman who made Hollywood*. S. 169.

¹⁰⁰ Haskell, Molly: *From Reverence to Rape*, S. 45.

¹⁰¹ Whitfield, Eileen: *Pickford. The Woman who made Hollywood*.

Die „kindliche Maskerade“, wie es Studlar nennt, verinnerlicht die viktorianischen Überzeugungen in einer Weise, die das Publikum unbewusst einfängt.

“Even though she often portrayed girls who were strong-minded and vigorous rather than silly and delicate, her masquerade of childishness undercut her potential for sexual subjectivity.”¹⁰² Studlars These über ihre Kinderrollen als sexuelles Objekt und der damit verbundenen „pedophilic gaze“ ist hingegen sehr weit hergeholt.

3.3.3. Kriegsjahre

Die private Mary Pickford war eine geschäftstüchtige Ehefrau, die in ihrem Domizil die einflussreichsten Personen empfing und viele Reisen unternahm. Es war wichtig, was sie dachte und tat. Eindrucksvoll zeigt sich dies in den Kriegsjahren des Ersten Weltkrieges.

Während Amerika im Ersten Weltkrieg involviert war, entstanden nur zwei von acht Filmen mit Pickford, die den Krieg thematisierten, ein Prozentanteil, der für die gesamte Filmproduktion dieser Zeit galt.

Diese zwei Filme waren JOHANNA ENLISTS (1918) und THE LITTLE AMERICAN (1917). Der letztere beeinflusste ihr Image ganz besonders: Wer, wenn nicht „America’s Sweetheart“ könnte glaubwürdiger eine Kämpferin für ihr Vaterland darstellen?

Arcraft’s suggestions for promoting THE LITTLE AMERICAN by linking Mary with patriotic action and women’s goods marked a change in Pickford’s persona. She was no longer only “Little Mary”, her previous appellation; she was “Our Mary”, representing an ideal of modern American youth and femininity, and linked inexorably with consumer culture.¹⁰³

Um dieses neu gewonnene Ansehen weiter zu verstärken und für ihre weiteren Filme aufrecht zu halten, erfüllte sie auch außerhalb ihrer Filme die Rolle der Little American. „Mary spent the remaining months of World War I helping to win the war „Over There“ by boosting the government’s efforts to rally the homefront.”¹⁰⁴ Ihre Leistungen während des Krieges waren nicht nur Werbung für ihre Kriegsfilme, sondern sollten auch helfen, die Besucherzahlen für ihre weiteren Filme anzukurbeln. DeBauche fasst das Phänomen um ihre Person treffend zusammen:

¹⁰² Studlar, S. 206.

¹⁰³ DeBauche, Leslie Midkiff: *Reel Patriotism. The Movies and World War I*. University of Wisconsin Press: Wisconsin, 1997, S. 61.

¹⁰⁴ DeBauche, S. 70.

Whether the audience was coming to see a „Mary Pickford“ film, an Artcraft film, or the movie for its own sake, their expectations about what they were buying with their ticket were based on Pickford's public persona. This persona had developed in part from the roles she had played in her films, in part from off-screen activities which were, at least during the nineteen months the United States was engaged in World War I, overwhelmingly war-related.¹⁰⁵

Man darf also nicht vergessen, dass Pickfords Öffentlichkeitsbild sehr komplex ist. Das Publikum wurde nicht nur ausschließlich von ihren Filmen beeinflusst, sondern es schwingen mehrere Komponenten mit. Ihr Auftritt als „America's Sweetheart“ und patriotische Botschafterin in den Kriegsjahren packt das amerikanische Filmpublikum an seiner emotionalen Seite und holt beifolgend unterbewusst die Menschen in die Kinos. Pickfords Filmfiguren und deren Botschaften an die Bevölkerung werden demgemäß noch glaubhafter.

Somit ist das Image ihrer Filmfigur verglichen mit ihrem privaten Image als Frau nicht zwangsläufig gegenteilig behaftet. Betrachtet man es genauer, wird sie auf beiden Seiten, nur auf unterschiedliche Weise, als Frau gesehen. Es ist nicht nur ein Kind-Frau Konflikt, sondern auch ein „old-fashioned versus new woman“ Konflikt. „Little Mary“ soll nicht deshalb nicht erwachsen werden, weil das Publikum gerne ein Kind in ihr sieht, sondern weil es noch nicht dazu bereit ist, die viktorianischen Moralvorstellungen aufzugeben. Gerade in den Jahren des Ersten Weltkrieges wird deutlich, dass Mary Pickford ihre Rolle beiderseits erfüllt. Während sie als erwachsene Frau die Flagge für Amerika hochhält, ist sie in ihren Filmen weiterhin das viktorianische Mädchen. In einer Zeit, in der die Frau entweder zur Flapper oder zur Suffragette¹⁰⁶ wird, ist „the girl with the golden curls“ der einzige Anker in der gewohnten Welt der amerikanischen Bevölkerung.

¹⁰⁵ DeBauche, S. 74.

¹⁰⁶ Vgl. Haskell, Molly: *From Reverence to Rape*.

3.4. Schauspielstil

Als Mary Pickford anfängt mit Griffith zu arbeiten, weiß sie schon sehr genau, welchen Schauspielstil sie verfolgen will. Obwohl vom Theater kommend und eine andere Attitüde gewohnt, ist ihr klar, dass durch die Kamera im Gegensatz zur Bühne ein gedämpfter Schauspielstil von Nöten sein wird.

„Pickford herself sought to distinguish her heroines from Griffith's and came to articulate her artistic differences with him as revolving around the exaggerated effects he demanded in portrayals of youthful femininity.“¹⁰⁷

Was alle anderen Schauspielkolleginnen selbstverständlich annahmen, war für Pickford unnatürlich und langweilig. Nach einer Kritik der New York Times zu urteilen, sind ihre Filme aber nach ihrer ersten Darstellung als Kind genau das geworden, vorhersehbar:

One can almost sketch a Mary Pickford photoplay to the final fadeaway after the first reel, so closely do they all follow a formula. Make Miss Mary an orphan, give her some chickens, kittens or other livestock to mother, mix in some scenes that allow her to be wistful, petulant, and pouty-and there you are.¹⁰⁸

Die Formel für einen Mary-Pickford-Film scheint ganz einfach zu sein: Pickford als Waisenkind mit kuscheligen Tieren, verpackt in Szenen, die ihr erlauben, launenhaft und wehmütig zu sein. So eine simples Rezept, wie es in der New York Times beschrieben wird, entspricht nicht der Realität. Viele vergessen, dass ihre Kinderrollen nur einen Bruchteil ihrer Darstellungen ausmachten und ihre Bandbreite an Genres viel umfangreicher war. Ihre Wandlungsfähigkeit reichte vom Melodrama bis hin zur Komödie. Pickford hatte ein großes komödiantisches Talent, dass schon D.W. Griffith entdeckte. Die körperbetonte Komödie wird als unfeminin von den Rezipienten empfunden und dürfte auch der Grund dafür sein, dass es nur wenige Filmschauspielerinnen gab, die damit gut im Geschäft waren. Vor allem das weibliche Publikum hatte damit Probleme: „As film-buffs, women may appreciate the comedians intellectually, but women in general, responding at a more instinctive level, reject low comedy and knockabout farce.“¹⁰⁹ Pickford konnte also mit ihren kindlichen und romantischen Darstellung weitaus mehr überzeugen.

¹⁰⁷ Studlar, Gaylyn, S. 213.

¹⁰⁸ New York Times Reviews, 8. Jänner 1917.

¹⁰⁹ Haskell, Molly: S. 66.

In den Anfängen der Schauspielkunst beim Film gab es noch nicht viele Kenntnisse über das richtige Spiel. Nachdem sich anfangs viele noch auf die Technik des Mediums Film konzentrierten und dann später im Feature Film die Schauspieler von den Bühnen geholt wurden, ähnelte die Darstellungsform sehr der des Theaters. Jhering geht so gar soweit und vergleicht das Spiel mit den Fotografien der Ansichtskartenindustrie:

Als der Film in seinen Anfängen war, bedeutete Kinenspiel: Aneinanderreihung von Posen. Die Ansichtskartenindustrie war längst dazu übergegangen, Serien von schönen Frauen in gefrorenen Stellungen und süßlichen Flittertoiletten herauszugeben. Das erschien dem Kino als Ideal, und so entstand die Filmschauspielerin.¹¹⁰

Dem Publikum dieser Zeit war es ein vertrauter Anblick, aus heutiger Sicht hat diese Darstellungsform etwas Lächerliches. Umso mehr fällt dadurch auf, wie natürlicher das Spiel Pickfords wirkt und wie es sich schon mehr in Richtung Schauspielkunst entwickelt.

Und bezaubernd ist es, wie Mary Pickford vom Graziös-Launigen ins Grotesk-Übermütige hinüberwechselt. Prachtvoll, wie die Bewegung den Körper durchströmt. (Es gibt kaum eine Schauspielerin, die im Film so leicht und frei, so musikalisch geht wie Mary Pickford.)¹¹¹

Die Rolle des Kindes wird von Pickford als erste in einer Weise perfektioniert, die an das später bekannt gewordene Method Acting von Lee Strasberg erinnert. In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1917 erklärt sie ihre Herangehensweise selbst:

For the creation of such an impression upon the susceptible mind of a child entailed many hours of hard work in the perfection of a number of very trifling details of technique. For instance, there are certain changes in the contour of the face that come with maturity. The face of a child is full, and without the depressions which appear in the face of an adult. The adult who portrays a child role must resort to some method of concealing these depressions. Wearing the hair in long curls which fall over part of the cheek is one way of solving the problem. [...] ..., the facial muscles of the grown-up are controlled, while those of the child spontaneously reflect passing moods. [...] I have found that long association with children and exact imitation of each of their little gestures and expressions have helped me more materially than anything else.¹¹²

Weiter im Artikel spricht sie noch von der Wichtigkeit der richtigen Haltung, die bei Kindern sehr unbedacht und locker ist. Außerdem sollte der Kleidungsstil beachtet werden,

¹¹⁰ Jhering, Herbert: *Von Reinhardt nach Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1958, S. 382.

¹¹¹ Jhering, Herbert: *Von Reinhardt bis Brecht*. S. 435.

¹¹² Pickford, Mary: The Portrayal of Child Roles. In: *Vanity Fair*, Dezember 1917, S. 75.

wobei die Kleider bei der Taille nicht betont werden dürfen und kurz unter dem Knie enden sollen.

Um Bestätigung ihrer Imitation zu bekommen, besuchte sie eine Vorstellung von POOR LITTLE RICH GIRL und wartete auf Reaktionen von den zusehenden Kindern. Denn für Pickford ist ihr Spiel perfekt, wenn Kinder sie als ihresgleichen annehmen.

3.5. Absolute Selbstständigkeit

3.5.1. Das Pickford-Fairbanks Studio

Im gleichen Jahr, als United Artists gegründet wurde, entstand am Santa Monica Boulevard ein neues Studio, das von Pickford und Fairbanks 1922 in Betrieb genommen wurde. Die erste Produktion wurde ROBIN HOOD (1922) mit Douglas Fairbanks in der Hauptrolle, einer der Filme, für den Fairbanks bis heute noch bekannt ist. Um solch eine anspruchsvolle Produktion finanzieren zu können, griff er selbst auf seine Ressourcen zurück. Zu dieser Zeit waren Fairbanks Filme bereits erfolgreicher als Pickfords. In Folge wurden THE THIEF OF BAGDAD (1924), DON Q SON OF ZORRO (1925), THE GAUCHO (1927) and TAMING OF THE SHREW (1929) gedreht, allesamt große Erfolge. Das Ende für Pickford-Fairbanks Studio kam abrupt, nachdem die beiden die Scheidung einreichten, wurde daraus the United Artists Studio und im späteren übernahm Samuel Goldwyn das Anwesen.

3.5.2. United Artists

Adolph Zukor war Pickfords Vertrauter bei Famous Players-Lasky. Nach und nach aber distanzierte er sich von Mary und veröffentlichte unter Artcraft, das bis zu dem Zeitpunkt nur Pickford Filme vermarktete, auch andere Stars des Studios.

Wissend, dass Pickfords Vertrag mit Zukor 1918 ausläuft, macht ihr First National ein Angebot, das sie nicht ablehnen kann: 675.000 Dollar für drei Filme plus 50 Prozent der Einnahmen, dazu noch 50.000 Dollar für die Dienste der Mutter. Das Wichtigste dabei: Pickford wird vollständige Kontrolle zugesagt, von der Drehbuchauswahl bis zum Final Cut. Der einzige Star, der zu dieser Zeit ähnliche Freiheiten hat, ist Chaplin.¹¹³

¹¹³ Tieber, S. 106.

Es gefiel den Studios nicht, dass die Stars diese Macht über das gesamte Filmbusiness hatten und dadurch ihre Gehälter in die Höhe trieben.

The industry was in the throes of a titanic struggle for control. There were two main protagonist: on one side stood Adolph Zukor's Famous Players-Lasky Co., the world's largest producer and distributor of feature films; on the other stood the First National Exhibitors Circuit, an association of powerful theater owners from around the country who banded together to curb Zukor's growing dictatorial powers by financing productions of top stars and distributing them among themselves.¹¹⁴

Das Zugpferd bei Zukor war ohne Zweifel Mary Pickford, ein Streitthema zwischen Lasky und ihm, was er in seinen Briefen kundtut:

In what would become a motif in the letters mentioning Pickford, Lasky alerted DeMille that the „Mary Pickford enterprise is another one of our big problems.“ The „problem“ was money. „She is already under salary of \$10,000 a week.“ Later, he broke her salary down even further and complained that Pickford was „costing...\$1666,66 for each week day.“¹¹⁵

Das Gerücht, das Famous Players-Lasky und First National einen Zusammenschluss planen und damit dem Starsystem ein Ende setzen könnten, veranlasste die Stars über eine Alternative nachzudenken. Obwohl die Gerüchte dementiert wurden, waren Chaplin, Pickford und Fairbanks misstrauisch und engagierten eine Privatdetektivin, die die Befürchtungen bestätigte. Im Jänner 1919 unterzeichneten Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, D.W. Griffith, und Mary Pickford, bekannt als „The Big Four“, ein Abkommen und gründeten somit „United Artists' Association“, mit den Worten:

We believe this is necessary to protect the exhibitor and industry itself, thus enabling the exhibitor to book only pictures that he wishes to play and not force upon him (when he is booking films to please his audience) other program films which he does not desire, believing that as servants of the people we can thus best serve the people. We also think that this step is positively and absolutely necessary to protect the great motion picture public from threatening combinations and trusts that would force upon them mediocre productions and machine-made entertainment.¹¹⁶

¹¹⁴ Balio, Tino: *United Artists. The Company Built by the Stars*. Madison: University Press of Wisconsin, 1976. S. 5.

¹¹⁵ DeBauche, Leslie Midkiff: *Reel Patriotism. The Movies and World War I*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1997, S. 8.

¹¹⁶ Balio, Tino: *United Artists*. S. 13.

Die Formierung einer der vier erfolgreichsten im Geschäft wurde anfangs nicht richtig ernst genommen, das neue unabhängige Projekt musste sich erst in der Folge beweisen.

Pickfords erster Film für United Artists war POLLYANNA (1919), eine Kinderrolle, mit der sie auf Nummer sicher ging. Der Film war erfolgreich.

Nichtsdestoweniger bedeutete der Zusammenschluss eine große Konkurrenz für die Studios, immerhin wurden die größten box-office Erfolge in den Jahren 1920-21 unabhängig produziert. Schon bald wurde deutlich, dass zu wenige Filme unter United Artists veröffentlicht wurden, ein Grund, warum sie anfangen, andere Stars einzuladen. Bei United Artists arbeiteten nun die besten Stars für sich selbst.

Zukor und Lasky setzten eine andere Taktik ein und beschäftigten bedeutende Regisseure, aber keine Stars als Hauptdarsteller.

A movie did not need an established star to reap huge returns at the box office. Moreover, the studio, as much as the public, held the power to confer stardom by placing actors in the right vehicles and under the right directors. After 1920 the quasi-independent production companies created for stars within the major studios began to disappear. Stars received more freedom and rewards, but the heyday of the star-producer inside the major studios was over.¹¹⁷

Die Blütezeit des Star-Producers war vielleicht fast zu Ende, Mary Pickford hatte aber keinen Grund zur Befürchtung, war sie doch ein Mitglied von United Artists und das wiederum, einer der wenigen Orte, wo Star-Producer in den 20ern noch eine Chance hatten. „United Artists offered partial financing and distribution, and by 1926 it had its own small chain of first-run theaters and distribution arrangements with the major studios.“¹¹⁸ Besonders schwer war es für Stars Mitte der 20er als der sieben-Jahres-Vertrag eingeführt wurde, der die Schauspieler fest an das Studio band. Eine Fluchtmöglichkeit hatten sie ebenso wenig, denn der unabhängige Markt war verschwindend klein geworden. „Because it was through acting, and especially stardom, that most women gained a measure of power in the film studio, the decline of the star-producer closed a critical door for women in Hollywood.“¹¹⁹ Demnach hatte kein weiblicher Star wie Mary Pickford die Entscheidungsrechte über die Produktion, den Vertrieb und die Ausstrahlung der Filme.

¹¹⁷ Mahar, S. 170.

¹¹⁸ Mahar, S. 175.

¹¹⁹ Mahar, S. 178.

Und kein Star sollte noch die Möglichkeit dazu bekommen, denn die vertikale Integration hielt die Türen von nun an geschlossen.¹²⁰

1923 lässt Pickford Ernst Lubitsch in die USA einreisen, um ein gemeinsames Projekt zu verwirklichen. ROSITA sollte die erste Zusammenarbeit der beiden werden. Unglücklicherweise kollidierte das Temperament beider, was das Teamwork sehr erschwerte. Vermutlich lag es daran, dass sie gleichermaßen bestimmend sein wollten, und somit keine Sympathien füreinander entwickelten. Während der Dreharbeiten kam es zu heftigen Diskussionen, aber am Ende des Tages zählte, was Mary Pickford zu sagen hatte: “I’m telling you that I am the Court of Last Appeal. I’m putting up the money, I am the star, and I am the one that’s known.”¹²¹ Es verwundert nicht, dass Pickford und Lubitsch danach getrennte Wege gingen.

1924 verlässt Griffith United Artists aus finanziellen Gründen, fast gleichzeitig versucht Zukor Pickford und Fairbanks abzugewinnen. Das Projekt United Artists sollte aber noch nicht abgeschlossen werden, außerdem war ihnen ihre Unabhängigkeit viel wert. Ein neuer Partner und eine gleichzeitige Lösung für ihre Probleme war Joe Schenck. Er reorganisierte United Artists und brachte das Studio wieder auf Erfolgskurs. Nachdem Chaplin United Artists verließ, verkaufte auch Mary Pickford 1956 ihre Anteile für drei Millionen Dollar. Sie war das letzte Gründungsmitglied der „Big Four“, das nun endgültig ihre Brücken abbrach.

3.6. Die letzte Klappe

People have been asking recently, „Why doesn’t Mary Pickford grow up?”. The question is answered at the Rivoli this week. It is evident that Miss Pickford doesn’t grow up, because she can make more people laugh and cry, can win her way into more hearts, and even protesting heads, as a rampant, resilient little girl than as anything else. She can no more grow up than Peter Pan. When she stops being a child on the screen, she’ll probably just stop. But that time is a long way off.¹²²

¹²⁰ Den großen Studios wurde klar, dass sie den meisten Profit machen, wenn sie Kontrolle über die Produktion, den Vertrieb und die Kinohäuser hatten. Somit konnten sie den Markt fast gänzlich ohne Konkurrenz regieren.

¹²¹ Brownlow, Kevin: *The parade’s gone by*. S. 153.

¹²² New York Times Reviews, 19. Jänner 1920. o. S.

Dass Mary Pickford mehr Facetten aufweisen konnte, als lange Zeit behandelt, ist nun bekannt. Die Antwort warum sie dennoch immer wieder auf Kinderrollen zurückgriff, ist nicht besonders aufschlussreich, denn wie man auch aus dem Hollywood dieser Tage weiß, erleiden viele Schauspieler dieses Schicksal, dass sie für eine Paraderolle besonders hervorgehoben werden und sich mit Ausflügen in andere Genres meist die Missgunst des Publikums einholen. Mary Pickford erklärt das Ende ihrer Karriere mit diesen Worten:

I left the screen because I didn't want what happened to Chaplin to happen to me. Whe he discarded the little tramp, the tramp turned around and killed him. The little girl made me. I wasn't waiting for the little girl to kill me. I'd already been pigeonholed. I know I'm an artist, and that's not being arrogant, because talent comes from God. I could have done more dramatic performances than the ones I gave in COQUETTE and SECRETS, but I was already typed.¹²³

Es ist keine Seltenheit, dass Schauspieler nur in einer bestimmten Rolle beim Publikum Anklang finden. Ich würde sagen, es ist, wenn man aktuelle Beispiele hernimmt, fast eher eine Seltenheit, Darsteller zu finden, die in allen Genres Erfolg haben. Eine Meg Ryan mit ihrem Blondschoopf hat es außerhalb der romantischen Liebeskomödie schwer zu bestehen, genauso wie ein Will Smith an den Kinokassen nur richte Erfolge feiert, wenn er in einer Komödie welcher Art auch immer spielt. Es ist das zwiespältige Verhängnis eines Schauspielers kategorisiert zu werden und daraus das Beste zu machen. Andererseits ist es aber auch eine Bestätigung für ihn, dass er eine Rolle so gut verkörpert, dass seine Fans ihn immer wieder darin sehen wollen.

Der Tonfilm kann nicht der ausschlaggebende Grund für Pickfords Rückzug aus dem Filmgeschäft gewesen sein, hatte sie doch für ihren ersten Tonfilm COQUETTE (1929) eine Oscarstatue erhalten.

Pickfords Mädchenrolle hatte eine Ablaufzeit, das war ihr bewusst und deshalb entschied sie sich nach 1933 mit SECRETS ihren letzten Film zu drehen, wie passend, dass diejenige, die am Anfang ihrer Karriere das Erfolgsdrehbuch für sie schrieb, auch ihren letzten Filmauftritt arrangierte.

¹²³ Brownlow, Kevin: The parade's gone by, S. 155.

4. Anita Loos – Drehbuchautorin

4.1. Das Drehbuch im Stummfilm

Am Anfang des Films waren es Ideen, die in so genannten Script Departments zur Grundlage für einen narrativen Film wurden. Ob diese Ideen auch schriftlich festgehalten wurden, lässt sich schwer rekonstruieren, da es noch keine Standardisierungen gab. Die ersten Drehbücher unterschieden sich sehr voneinander in Form und Länge, sie orientierten sich stark am Theaterstück und enthielten deshalb viele Dialoge.

Nachdem sich um 1907 die Produktionsstruktur vom „Cameraman System of Production“ zum „Director System of Production“ änderte, in dem die Arbeitsteilung zwischen Kameramann und Regisseur stattfand, wurde es immer notwendiger Drehbuchautoren fest einzustellen. Drehbuchanweisungen wurden nun auf Papier gebracht und ausführlicher aufgezeichnet, jedoch hat es noch nichts mit dem Drehbuch dieser Tage gemein.

Prior to World War I, writers may have been called scenarist, but they contributed only original ideas or adapted ideas from novels and short stories, penned in the form of short summeries. Since cinematic language was in primitive stages of articulation, these summeries lacked filmic language. Directors, then, could freely create on set.¹²⁴

Regisseure konnten somit das Scenario Script ihren Vorstellungen entsprechend während des Drehs umgestalten und das Originalkonzept des Drehbuchautors zunichte machen. Aber das Scenario Script hatte seine Vorteile:

Dieses Scenario stellte sicher, dass die relevante Handlung auch innerhalb der vorgegebenen Länge blieb. Es versorgte die Crew mit Angaben zu allen Drehorten und machte damit das nicht-chronologische Drehen zur schnelleren, einfacheren und billigeren Variante des Filmemachens. Das Scenario sorgte somit für eine effiziente Produktion und für die Sicherung der qualitativen Standards, welche nun Voraussetzung für den Erfolg eines Films galten.¹²⁵

Dies soll aber nicht bedeuten, dass das Scenario nun zwingend die Regel war, denn Regisseure wie Griffith hatten immer noch ihre eigene Technik des Filmemachens.

¹²⁴ Casella, Donna R.: Feminism and the Female Author: The Not So Silent Career of the Woman Scenarist in Hollywood-1896-1930. In: *Quarterly Review of Film and Video*, 23, 2006. S. 218f.

¹²⁵ Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood*, S. 29.

Ab 1912, flächendeckend erst ab 1914 entwickelt sich erneut eine differenzierte Form der Produktionsstruktur. Das „Central Producer System“ trennt die Aufgaben des Regisseurs und des Produzenten. Von nun an arbeiten so viele verschiedene Abteilungen an dem gleichen Projekt, sodass eine genauere Anleitung für alle Beteiligten von Nöten ist. Anknüpfend entsteht das Continuity Script, das nun detailliert jede Einstellung des zu drehenden Films in sich trägt.

Im Übrigen war der Weg für DrehbuchautorInnen von allen Bereichen der Filmbranche mit den meisten Stolpersteinen bepflanzt, um sich einen Namen zu machen. Neben der Tatsache, dass ihre Werke komplett verändert wurden, verloren sie üblicherweise auch die Credits für ihre Geschichten an die Autoren der Vorlage oder an den Regisseur. 1912 veröffentlichte Edison erstmals den Namen des Drehbuchautors im Abspann und andere Studios zogen nach.

Positiv war, dass es in den Anfängen des Films keine Grenzen gab, auch was die Gehälter der DrehbuchautorInnen betraf. In den 10er Jahren bekamen sie 50 – 500 Dollar pro Geschichte. Und die Gehälter wurden immer höher.

Drehbuchautoren, das zeigen Stichproben von Gehältern aus der Stummfilmzeit, gehörten bald zu den Besserverdienern. Ihr Gehalt reicht von 1000 bis 2500 Dollar die Woche oder 10.000 bis 25.000 für eine Originalgeschichte oder eine Adaption, für deren Rechte der Produzent bereits 25.000 bis 20.000 Dollar bezahlt hat.¹²⁶

Mit der Verfilmung von BEN HUR 1907 änderte sich ein Aspekt, der die wirtschaftliche Lage der DrehbuchautorInnen verschlechterte. Das Copyright trat in Kraft und von da an wurde das Geld für die Filmrechte, die nun gekauft werden mussten, bei den Autoren eingespart.

Das Drehbuchschreiben war definitiv die Domäne der Frau zur Zeit des Stummfilms. „... it is through copyright records at the Library of Congress that we know that women wrote almost half of all films made over the next ten years.“¹²⁷ Frauen lebten nach viktorianischer Tradition und verbrachten die meiste Zeit in ihrer häuslichen Umgebung als Mutter oder Ehefrau. Wie wir schon gesehen haben, beginnt das Bild der viktorianischen Frau leicht zu bröckeln und das Bewusstsein erweitert sich.

¹²⁶ Tieber, Claus, S. 50.

¹²⁷ Beauchamp, Cari/ Loos, Mary Anita: *Anita Loos Rediscovered. Film treatments and fiction*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003. S. 12.

Writers in these early years were story people, and most of them were women, some of whom never even set foot in a studio as most scenarios were solicited by mail. Martin F. Norden's study of articles in *Moving Picture World* in the teens points out that "This situation represented an attractive opportunity for many women, trapped in the stay-at-home life expected of them, to pursue more creative experience and even modest careers."¹²⁸

Es war eine Möglichkeit für Hausfrauen ohne größere Umstände beruflich Fuß zu fassen und sich kreativ zu verwirklichen.

Anita Loos verkauft ebenfalls ihre erste Geschichte per Post im Jahr 1912, als ein Phänomen anfang, sich über das ganze Land auszubreiten. Das Phänomen ist heute unter dem Namen „Scenario Fever“ bekannt und hielt zum Teil bis 1920 an. In dieser Zeitspanne wurde Drehbuchschreiben ein Trend.

In allen möglichen Magazinen wurde der amerikanische Bürger dazu aufgefordert, Geschichten zu schreiben und diese zu Geld zu machen. Um eine gewisse Form zu wahren, wurden Zeitungsartikel und Bücher veröffentlicht, die Tipps gaben, wie ein Scenario auszusehen hat. Ein Grund für diese gewaltige Nachfrage an Scenarios war das Copyright geworden, das die Studios dazu veranlasste, hauptsächlich nach Originalen zu suchen, von denen sie keine Rechte erwerben mussten. Gestoppt wurde dieses „Fieber“, nachdem Plagiatsklagen bei den Studios eintrafen und sie genug fest angestellte DrehbuchautorInnen hatten.

¹²⁸ Casella, Donna R.: *Feminism and the Female Author*, S. 219.

4.2. Anfänge 1888 - 1915

1888 in North Carolina geboren, begann Anita Loos schon früh einen Teil der Miete mittels Bühnenauftritte in Kalifornien beizusteuern. Ihr Vater R. Beers hatte ein Talent zum Geldverschwenden und ihre Mutter Minnie ignorierte dessen Tachtelmechtel mit anderen Frauen. Durch die Arbeit ihres Vaters in einem Theaterhaus in San Diego, hatte Loos die Gelegenheit one-reel Filme zu sehen, die ihr die qualitativen Unterschiede der einzelnen Studios vor Augen führten und ein ganz bestimmtes für sie heraus stach: Biograph. Auf übliche Weise versandte Loos einige Geschichten, bis 1912 ein Check über 25 Dollar für THE NEW YORK HAT in das Haus der Loos' einflatterte. Von da an verkaufte sie immer wieder ihre Scenarios an Griffith, für den ihre drei bis fünf Seiten langen Episoden perfekt für seine eigenwillige Arbeitsweise waren.

Die Geschichten, die Loos in dieser Zeit in kurze Scenarios verfasste, bilden thematisch einen starken Kontrast zu Lois Weber. Filme wie SUSPENSE (1913) und THE NEW YORK HAT (1912), die circa zum selben Zeitpunkt entstehen, könnten nicht unterschiedlicher sein. Während Weber ihre Themen mit einer gewissen Gewichtigkeit und mit scharfem Blick für Moralität behandelt, schreibt Loos frei von der Leber weg und nimmt sich Themen an, die die gesellschaftlichen Bestände aufrollen. Die Divergenz ihrer Stoffwahl rührt von dem anders gearteten Frauentypus her, den sie verkörpern. Dem Melodram verschrieben, ist die Ablaufzeit Webers schon in Reichweite, indessen bewegt sich Loos mit ihren Komödien und Romanzen gerade erst in Richtung Moderne. Sie skizziert das Begehren junger arbeitender Frauen nach Selbstständigkeit und Liebe. Dem Leser ihrer frühen Scenarios, die sie noch von zu Hause aus erarbeitet, begegnen mutige, ein wenig naive Frauenfiguren, die sich mit dem Ziel, sich selbst zu verwirklichen, in die Welt hinaus begeben, um dann, im Endeffekt, in den ehelichen Wohlstand zu gleiten.

Die Vermutung liegt nahe, dass Loos hier ihre eigene Situation geschickt und neu verpackt erläutert und die Ehe als Schutz in(vor) der Gesellschaft wahrnimmt.

Nachdem Anitas Mutter Minnie davon überzeugt war, dass Hollywood ein Sündenpfuhl sein musste, entschied sich Loos einen Weg einzuschlagen, der ihr zwar mehr Unabhängigkeit von ihrer Familie geben sollte, sie aber nicht weit brachte. Die Ehe zu Frank Pallma hält nicht lange an, bringt aber Anitas Mutter zu dem Schluss, dass ihre Tochter nun, da schon in den Stand der Frau eingeführt, bereit ist, nach Hollywood zu gehen, natürlich nicht ohne mütterlichen Schutz.

4.3. Zwischentitel im Stummfilm

Erklärende Titel werden schon seit 1904 im Stummfilm verwendet, bestanden aber hauptsächlich aus wenigen Worten. Nach und nach erweiterte sich dieses Feld und das Bewusstsein, dass die Titel die Geschichte vorantreiben können und das erklären, was in Bildern nicht fassbar war, setzte sich immer mehr durch. Vor allem Anita Loos schlägt eine innovative Richtung ein, die die Bedeutsamkeit der Titel im Film steigen lässt.

Für *HIS PICTURE IN THE PAPERS* schreibt sie 1916 als Einführung in die Handlung lange satirische Zwischentitel, welche noch sehr unüblich waren. John Emerson, Regisseur bei Griffith und zukünftiger Ehemann von Loos, war überzeugt, dass diese Geschichte die richtige für den noch unbekannten Douglas Fairbanks war. Gegen der Meinung von Griffith, der Loos` Szenarios oft nur abkaufte, um ihre erheiterten Abenteuer privat zu lesen, aber nicht daran glaubte, dass sie auf der Leinwand funktionieren würden. Er war von langen Zwischentitel nicht überzeugt, da er der Meinung war, das Publikum ginge nicht ins Kino, um zu lesen.

Titles represent a major divide between those who believed that the glory of cinema during this period was to tell a story through undiluted action without recourse to words (the "strong, silent type" of picture, as it were) and those who felt that the well-written title had an important explanatory dimension to offer, particularly in the "woman's sphere" of psychology. Loos's early career seems to bridge these opposites, in that she made her mark as both the scenarist and the title-writer for pictures whose unflagging action starred Douglas Fairbanks.¹²⁹

Griffith wollte *HIS PICTURE IN THE PAPERS* nicht veröffentlichen, ein Versehen hatte aber bereits den Film an das New York Exchange verfrachtet.

Die Lacher bei den Zwischentitel seitens der Rezipienten überzeugten Griffith letztendlich doch, seine Meinung zu überdenken und so durfte Loos die Zwischentitel für Griffiths Meisterwerk *INTOLERANCE* (1916) schreiben.

Griffith tended to use title cards in his films to explain time and place and depended on the actors to emote the action, whether drama or comedy, but with *INTOLERANCE* he allowed Anita a new freedom that resulted in wry titles.¹³⁰

¹²⁹ Morey, Anne: "Would You Be Ashamed to Let Them See What You Have Written?" The Gendering of Photoplaywrights, 1913-1923. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 17, No. 1, Spring, 1998. S. 90.

¹³⁰ Beauchamp, Cari: *Anita Loos Rediscovered*. S. 40.

Der Film *HIS PICTURE IN THE PAPERS* machte Emerson, Fairbanks und Loos zu einem beständigen Team und Loos' geschriebene Passagen nahmen fast die gleiche Zeit in Anspruch wie die actionreichen Filmsequenzen. Dennoch fühlten sie sich 1920, nachdem sie schon einige Erfolge für sich verbuchen konnten, immer noch dazu gedrängt, sich zu diesem Thema zu äußern:

...for a good subtitle has the effect of clarifying action that is past and at the same time throwing forward the mind of the audience to the next scene, without giving it away beforehand. The greatest difficulty in the past has been that the makers of pictures have assumed that the spectators understood the action as well as themselves. But we will wager that at least 30 per cent of an average audience at an average feature picture are somewhat hazy as to characters, locations and the plot itself throughout the play. If the photoplay is to become a fine art, the author must be permitted to express in words the finer shades of meaning and the subtleties of character which lie too far beneath the surface for pantomime portrayal.¹³¹

Lange sollte es nicht mehr dauern, bis Zwischentitel ohne Wert waren, da sie von der Zugabe von Ton, zwar nicht gänzlich, aber stark abgelöst wurden. Nichtsdestoweniger hatte Loos einen besonderen Stellenwert in der Geschichte der Zwischentitel.

Es ist an dieser Stelle noch anzumerken, dass Loos und Emerson in dem oben genannten Artikel der *New York Times* wie ein Team, fast aber wie nur eine Person dargestellt werden. In der folgenden Passage wird diese Darstellung beider noch genauer aufgezeichnet.

4.4. Emerson-Loos

Als John Emerson auf Anita Loos aufmerksam wurde, war ihm nicht bewusst, dass es sich um eine Frau handelte. Nachdem er *HIS PICTURE IN THE PAPERS* entdeckte und dessen Autor suchte, war die Geschichte mit „A. Loos“ unterzeichnet. „For, when I first began to submit manuscripts, I had the theory they'd get more consideration if their author seemed to be a man.“¹³² Ob diese Theorie wirklich gerechtfertigt war, ist sehr zweifelhaft, denn die dringend benötigten Szenarios dieser Tage wurden, so zeigt auch der Prozentanteil der arbeitenden DrehbuchautorInnen, auf Verfilmbarkeit gesichtet. Dies ist die eine Geschichte, die vom Kennenlernen des zukünftigen Ehepaars erzählt wird.

¹³¹ o.V.: *The Emerson-Loos Way*. *New York Times*, 29. Februar 1920, o.S.

¹³² Loos, Anita: *Kiss Hollywood Goodbye*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979. S. 13.

Die andere ist die, die von Cari Beauchamp in ihrem Buch „Anita Loos Rediscovered“ wie folgt geschildert wird:

At the studio she was introduced to a recent hire, John Emerson, a former Broadway actor turned director. Their first joint effort allegedly created a credit line that would be source for lifelong embarrassment to Anita: *Macbeth*, directed by John Emerson and written by William Shakespeare and Anita Loos.¹³³

Erst danach erwähnt sie die Zusammenarbeit von *HIS PICTURE IN THE PAPERS*, beides im selben Jahr gedreht.¹³⁴

Das erste Treffen dürfte Emerson hinsichtlich ihres Geschlechts vom Gegenteil überzeugt haben und nachdem sie mit Douglas Fairbanks ein erfolgreiches Trio abgaben und Emerson realisierte, dass er ohne Loos seinen Erfolg nicht halten konnte, wagte er den Schritt, sie zu heiraten.

The juxtaposition of this girlish figure with that of a mature man, one whose hair was turning gray and who wore an air of distinction, suggests a generational gap and a relationship different from the one that would develop.¹³⁵

Die Ehe mit Emerson war für Anita Loos kein Honigkuchenlecken. Man würde vermuten, rein von ihrem Auftreten ausgehend, müsste Emerson bei Loos' Erscheinung den Beschützerinstinkt heraus gekehrt haben. In Wahrheit aber war es umgekehrt. Wie Noël Falco Dolan darauf hinzuweisen versucht, hegte sie für ihn Muttergefühle, die aus ihrer Vater-Tochter-Beziehung resultierten. Wie ihr Vater in Bezug auf seine Familie, war auch Emerson psychisch labil und trieb sie mit seiner Kreativität in den finanziellen Ruin. Aus der Tradition des Theaters heraus und weil sich Loos nie recht dafür interessierte, übernahm Emerson die Haushaltskasse und kümmerte sich um alles Finanzielle. Eine Aufgabenteilung, die Loos im späteren zu spüren bekam. Denn er verspekulierte ihr gesamtes Vermögen an der Wall Street Ende der 20er Jahre. Dazu setzte er seinen Namen unbegründet unter ihren, wenn es um die Credits für das Drehbuch ging.

Nicht nur das, Loos führte eine Ehe mit einem Mann, der nach ihrem Erfolg mit ihrer Geschichte *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (1925) eine neurotische Depression entwickelte, weil er den größeren Erfolg seiner Ehefrau nicht verkraften konnte.

¹³³ Beauchamp, Cari: *Anita Loos Rediscovered*. S. 41.

¹³⁴ Eine Richtigstellung von Beauchamp auf diese unterschiedlichen Geschichten konnte ich in keiner Quelle finden, auch keine Hinweise auf die Existenz dieser Abweichungen.

¹³⁵ Dolan, Noël Falco: Loos Lips: How A Girl like I talks to gentlemen. In: *Women's Studies*, 37, 2008. S. 75.

In der Folge sollten diese Ausfälle noch viel häufiger auftreten. Und er pflegte auch zahlreiche Affären zu haben.

„While they sought to encourage publicly the idea of their collaboration on films, Loos famously – and temporarily – gave up her career in order to bolster her husband’s health.“¹³⁶ Sie fühlte sich ihr Leben lang verantwortlich für die geistigen und körperlichen Beschwerden ihres Ehemanns und führte ihre Probleme auf den Erfolg, den sie mit GENTLEMEN PREFER BLONDES hatte, zurück.

Die gleichberechtigte Darstellung des Ehepaars Emerson-Loos in der Öffentlichkeit zeigt sich auch in der Heiratsannonce im Jahr 1919 in der New York Times, in der beide als „well-known screen actors, and now associated with the Constance Talmadge Company“¹³⁷ beschrieben werden.



Inszeniertes Pressefoto von Emerson und Loos.¹³⁸

Sie werden meist in einem Atemzug erwähnt und ihre berufliche Kooperation gibt fast den Anschein, als würde es sich um eine einzige Person handeln, die die Filme schreibt und Regie führt. Nachdem sie mit Fairbanks zu einem unschlagbaren Team fusionierten, engagierte Emerson einen PR-Agenten, der sie ins rechte Licht rücken sollte.

„And although Anita claimed to be appalled by the practice, she posed for the pictures of the two of them that appeared almost as regularly as those of the movie stars.“¹³⁹ Eines dieser inszenierten Fotografien aus dem Jahr 1918 zeigt ganz klar die Wunschvorstellung Emersons, in der er der kreative Kopf der Kooperation zwischen ihm und seiner Frau ist und Loos die moderne Frau, die sich für die neueste Pariser Mode interessiert und zu ihrem Partner sprichwörtlich aufsieht. Die Realität, die beiden bewusst gewesen ist, ist ironischerweise das genaue Gegenteil der Fotografie, war doch Loos allein verantwortlich für das Drehbuchschreiben und teilte aus Solidarität ihre Errungenschaften mit ihm.

¹³⁶ Dolan, Noël Falco, S. 76.

¹³⁷ New York Times: Wedding Announcements. 18. Juni 1919. o.S.

¹³⁸ Beauchamp Cari/Mary Anita Loos: *Anita Loos Rediscovered*. Abbildungen.

¹³⁹ Ebenda. S. 42.

4.5. Das Image der Anita Loos

Zum Thema Kind-Frau Image in der viktorianischen Zeit steht im Kapitel von Mary Pickford schon einiges geschrieben. In den Anfängen von Loos' Karriere konnte man sie ebenfalls in diese Schublade stecken. Als sie das erste Mal mit ihrer Mutter bei Biograph auftauchte, hatte sie ihren „best white sailor suit“ an und ihre Haare waren „in a pigtail tied with wide black taffeta bows“. Vor allem dank ihrer mäßigen Körpergröße unterschätzten viele ihre Intelligenz, die sie geschickt einzusetzen wusste und so ihre Umgebung immer wieder ins Staunen versetzte. „This tactic also served to ease the anxiety that existed at the time about professional women, bound in a link between unladylike commercialism and metaphoric prostitution.“¹⁴⁰

Arbeitende Frauen erfuhren eine neue Aufmerksamkeit einhergehend mit der Defeminisierung. Sofort gelten Frauen als Nicht-Frauen, wenn sie die Arbeit der Männer verrichten.

Die Abbildung Anita Loos' in Lederhose, Kniestrümpfen, aber dennoch Schuhe mit



Anita Loos in Lederhose¹⁴¹

Absätzen tragend, persifliert dieses Gesellschaftsbild der arbeitenden Frau in Männerkleidung. Sie wirkt jungenhaft mit ihrem modernen Kurzhaarschnitt, setzt aber zugleich das Erkennungszeichen weiblicher Identität ein: Schuhe. Arbeit und Frau-sein muss sich nicht ausschließen, so ist die Aussage, die immer wieder in den Zeitschriften debattiert wird.

Der Starkult dieser Zeit beschränkte sich nicht nur auf Filmschauspielerinnen, sondern setzte auch bei Drehbuchautoren und Schriftstellern ein. Sie wollten nun auch gesehen werden und wurden an ihrem „Arbeitsplatz“, teilweise schreibend und Kinder schaukelnd zugleich fotografiert. In einer Karikatur von Ralph Barton aus dem Jahr 1927 in Harper's Bazar, dem Magazin, in dem

Loos' Geschichte GENTLEMEN PREFER BLONDES erschien, wird Loos auf einem überdimensionalen Stuhl gezeigt, vor ihrer

Schreibmaschine sitzend und mit Blickrichtung zum Leser. Einen ironischer Beigeschmack verleiht die Tatsache, dass sie nie gelernt hatte, eine Schreibmaschine zu bedienen.

¹⁴⁰ Dolan, Noel Falco: Loos Lips: How A Girl like I talks to gentlemen. In: *Women's Studies*, 37, 2008. S.83.

¹⁴¹ http://modernmagik.blogspot.com/2007_08_01_archive.html. Zugriff: 16.09.2009.

Faye Hammill sieht diese Karikatur als Hervorhebung ihres „image of herself as childlike“¹⁴². Dagegen ist es vermutlich nur eine Anspielung auf ihre körperliche Statur.



Viel interessanter ist die Darstellung, wie Loos im Gegensatz zu ihren Kolleginnen als Flapper karikiert wird – in einem Kleid mit Riesenschleife, den modischen Kurzhaarschnitt tragend und mit den großen, fast verschreckten Augen, die ebenfalls zum Markenzeichen des Flappers wurden.

Anita Loos als Karikatur 1927¹⁴³

In einem interessanten Artikel in der New York Times beschreibt die Autorin Alva Johnston die Veränderungen, die sich 1922 in einer Umfrage betreffend dem Alter von Frauen in Filmen abzeichnen. Zu diesem Thema wurden prominente Schriftsteller, Schauspieler, Maler und Produzenten interviewt:

The verdict of this court of beauty corroborates other evidence that in the appreciation of the public of today mature beauty eclipses mere girlish loveliness. It was not always so. Fifteen or twenty years ago the heroines of love stories were 18 or 20 years old, arguing a contemporary public view that this was the most interesting time of life in woman. A canvass of the recent novels shows that the average heroine today is 28 years old.¹⁴⁴

Der Artikel zeigt den Wandel, der sich in der amerikanischen Gesellschaft der 20er Jahre langsam erstreckt und auch in den künstlerischen Disziplinen Platz einnimmt. Nicht mehr das jungfräuliche Mädchen der viktorianischen Zeit verkörpert das Schönheitsideal, sondern die selbstbewusste, reife Frau wird Stück für Stück zum perfekten Frauenbild idealisiert. Dennoch ist es auch eine Zeit, in der beide Vorstellungen parallel existieren und sich viele dagegen zu wehren versuchen, die Entwicklung der modernen Frau anzunehmen.

¹⁴² Hammill, Faye: One of the few books that doesn't stink: The Intellectuals, the Masses and Gentlemen Prefer Blondes. In: *Critical Survey*, Volume 17, Nummer 3, 2005. S. 31.

¹⁴³ Loos, Anita: *A Girl Like I*. An Autobiography. New York: Viking Press, 1966.

¹⁴⁴ Johnston, Alva: The age of heroines. In: *The New York Times*, 1. Oktober 1922, o.S.

4.5.1. Das Bild der Flapper Frau

Weil Anita Loos als Verkörperung der modernen Frau auftritt, ist es von Bedeutung in diesem Zusammenhang die gesellschaftlichen Veränderungen zu beleuchten, die diesen Frauentyp hervor zu rufen wussten.

In Joshua Zeitz Buch „Flapper“ wird dieses Frauenbild der 20er Jahre folgend beschrieben:

...the flapper was a complex figure. She was distinctly real, the product of compelling social and political forces that converged in the years between the two world wars. Gainfully employed and earning her own keep, free from family and community surveillance, a participant in a burgeoning consumer culture that counseled indulgence and pleasure over restraint and asceticism, the New Woman of the 1920s boldly asserted her right to dance, drink, smoke, and date-to work, to own her own property, to live free of the strictures that governed her mother's generation.¹⁴⁵

Welche soziokulturellen Bedingungen entstanden für die Bildung der modernen Frau, die in einem so starken Kontrast zur viktorianischen Frau stand?

Zuallererst ist es wichtig, die ökonomischen Veränderungen aufzuzeigen, die das A und O jeder Unabhängigkeit bilden. In den Kriegsjahren des Ersten Weltkrieges mussten Frauen die Arbeit der Männer übernehmen und konnten damit die besondere Luft der Selbstständigkeit schnuppern.

Nach Kriegsende war nicht mehr daran zu denken, wieder in den häuslichen Alltag zurück zu kehren, und so arbeiteten sie statt in der Industrie, hauptsächlich als Angestellte und Sekretärinnen und bildeten einen fixen Teil der Arbeitswelt.

Denn es gab nach dem Ersten Weltkrieg plötzlich zwei Möglichkeiten, zumindest zeitweise die Unabhängigkeit auszuprobieren, die Frauen vorher nicht zur Verfügung gestanden hatten: Scheidung und eine Erwerbstätigkeit außerhalb der Fabrikhallen.¹⁴⁶

Mit dem Gehalt im Angestelltenverhältnis konnten keine größeren Sprünge gemacht werden, es reichte für die lebensnotwendigen Ausgaben. Langfristig gesehen war eine Ehe immer noch das oberste Ziel jeder jungen Frau, aber eine Scheidung bedeutete von nun an keine Existenzbedrohung mehr.

¹⁴⁵ Zeitz, Joshua: *Flapper. A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern*. New York: Three Rivers Press, 2006. S.8.

¹⁴⁶ Jatho, Gabriele (Hg.): *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*. Berlin: Bertz&Fischer, 2007. S. 23.

Die neue Frau wird zum Ziel der Werbeindustrie und mutiert zur stärksten Konsumentengruppe. Am meisten spürbar ist dies in der Modebranche, die gerade in den 20er Jahren florierte. Die neue Moderevolution grenzte sich strikt von den Korsetts der viktorianischen Mode ab und war auch für ein kleines Budget erschwinglich. Die Kleider mussten sich an die neuen Gewohnheiten der Frauen anpassen, waren locker und leicht wie die Lebenseinstellung der 20er.

In der weiblichen Hingabe der Zwanziger-Jahre-Frauen an die Mode steckt noch die Verkleidungskunst der Teenager aus den zehner Jahren, ein kindlicher Drang, sich in jemand ganz anderen zu verwandeln und damit womöglich sein Schicksal zu verändern.¹⁴⁷

Mit dem Abwerfen des jungfräulichen Schönheitsideals musste ein neues Äußeres her, dass eine komplette Veränderung suggerierte.

Intellekt und Schönheit musste sich nicht mehr ausschließen. Kurzgeschnittene Haare und eng anliegende Kleider betonten gewollt die Ähnlichkeit mit der Männerwelt und bekundeten die Emanzipation. Die Mode implizierte nach der Vorlage des Herrenanzugs geschnittene Kleidungsstücke, Hemden, Westen und Krawatten. Das Ganze nannte sich dann Garçonne-Stil, war aber nicht gleichbedeutend mit Maskulinität. „Indem die Garçonne männliche Verhaltensweisen und Kleidercodes adaptierte, verkörperte sie den emanzipatorischen Auftrag der Neuen Frau deutlicher als die weiblichen Frauentypen ihrer Zeit.“¹⁴⁸ Die Mutter dieses Kleidungsstils war Coco Chanel.

Was in den 10er Jahren langsam begann, sollte Anfang der 20er eine weltübergreifende Revolution darstellen: Junge Frauen zogen vermehrt in die Stadt und so stieg die Zahl der Bewohner in den Städten des Landes von 6,2 Millionen auf 54,3 Millionen. In der Stadt zu leben bedeutete zwei Dinge: sie mussten arbeiten, um sich eine Wohnung leisten zu können und die bessere Infrastruktur bot ihnen viele Möglichkeiten der abendlichen Unterhaltung. Noch um 1890 war das Nachtleben sehr rar, da es nur schwache Gaslampen zur Beleuchtung gab. Schon kurz nach der Jahrhundertwende war die Elektrizität weit verbreitet. Durchgehendes Licht bedeutete eine neue Flexibilität, die die abendlichen Unterhaltungsstätten florieren ließen.

Auch neue Fortbewegungsmittel trugen zur Unabhängigkeit der Frau bei: das Fahrrad und im späteren das Automobil schafften neue Möglichkeiten der Selbstständigkeit.

¹⁴⁷ Jatho, Gabriele (Hg.), S. 28.

¹⁴⁸ Jatho, Gabriele, S. 124.

Die Verbreitung des Telefons fördert die Beziehung von jungen Frauen und Männern, die von nun an von ihren Eltern nicht mehr so leicht zu kontrollieren sind.

All diese Gesichtspunkte wirken sich auf die Lebensweise der amerikanischen Frau aus und so auch auf die Geburtenrate, die nicht unwesentlich sinkt, auch mit Zunahme der Abtreibungen. „Between 1800 and 1920, the number of children borne by the average American woman fell from roughly seven to three“¹⁴⁹ Genau dieses zeitgemäße Thema greift Lois Weber in ihrem Film *WHERE ARE MY CHILDREN?* im Jahr 1916 auf. (Vergleiche dazu Kapitel 2)

Dem resultierend blieb mehr Zeit für eine längere Ausbildung. Um 1920 besuchten circa 75 Prozent der Jugendlichen die High School und 20 Prozent eine weiterführende Schule. Der Flapper Frau oder der New Woman eröffneten sich neue Perspektiven, die sie auch in der Filmindustrie zu nutzen wusste.

4.6. Nach 1915

Als Anita Loos 1916 mit *HIS PICTURE IN THE PAPERS* ihre Zusammenarbeit mit Fairbanks startete, war das Feld für Drehbuchschreiber offen. Einer der Aspekte, der das Drehbuchschreiben revolutionierte, war die Entfaltung des Star Systems. „The star system forced scenarists to address those aspects of character in film narrative which were generated by the personality of the player.“¹⁵⁰ Loos entwickelte eine völlig neue Dynamik in den Fairbanks Filmen, die seine actionreichen Abenteuer gut verkaufte.

„The clever titles underscored Fairbanks’s charisma and energy, and the combination created a new kind of male star.“¹⁵¹ Mit ihrer satirischen Schreibweise kreierte sie den typischen Fairbanks-Film, der ihn meist in einer überspitzt sozialen Situation zeigte, die er auf couragierte und akrobatische Weise zu lösen versuchte.

Miss Loos’s pictures were gay, but they were far from inconsequential. Their characteristic element of satire raised already entertaining stories into subjects of importance. She and her director John Emerson kicked all the popular idiosyncrasies with the Douglas-Fairbanks-Triangle comedies – vegetarianism, the craze for publicity, spiritualism, Coué-ism, ruthless big business, snobbery – and the films’ freshness after fifty years proves that the satire still works. This

¹⁴⁹ Zeitz, Joshua: *Flappers*, S. 45.

¹⁵⁰ Azlant, Edward: Screenwriting For the Early Silent Film: Forgotten Pioneers, 1897-1911. In: *Film History*, Vol. 9, 1997. S. 245.

¹⁵¹ Beauchamp, Cari: *Anita Loos Rediscovered*. S. 41.

satire sprang not from a suppressed social conscience, but from a bubblingly creative sense of fun.¹⁵²

In Linda Segers Kapitel über Frauen als Geschichtsschreiber erklärt sie den klischeehaften Unterschied zwischen von Männern und Frauen verfassten Erzählungen. Die Inhalte drehen sich bei Frauen „about relationships and emotions. It's character-driven.“ Und das Herzstück bei Männern sind „Conflict. Explosions. Killing. Guns. Special effects. A strong, heroic, nonemotional man doing physical action...“¹⁵³ Anita Loos beweist mit den Drehbüchern für Fairbanks und dessen Erfolg, dass Frauen ebenfalls dazu fähig sind, die dramaturgischen Bedürfnisse des männlichen Publikums gekonnt zu befriedigen. Aber, auch dass muss erwähnt sein, sie ist eine der wenigen Drehbuchautorinnen im Stummfilm, die männliche Stars ins Zentrum der Handlung platzieren.

Fairbanks wurde mit Loos' Drehbücher zu einem der drei erfolgreichsten Schauspieler der Stummfilmzeit. Neben Mary Pickford und Charlie Chaplin erzielte er die höchsten Einspielergebnisse. Das Dreiergespann Fairbanks-Loos-Emerson wurde in der Presse wiederkehrend zusammen fotografiert und in einem Artikel genannt. Der Star wie die Drehbuchautorin und der Regisseur standen im Mittelpunkt der Betrachtung.

Lange wehrte diese traute „Dreisamkeit“ aber nicht, denn Fairbanks wollte seinen Ruhm nicht mehr weiterhin teilen. Genau genommen dauerte die Kooperation zwischen ihnen nur zwei Jahre an, bis sich ihre Wege trennten. Loos ist der Beweis, dass Drehbuchautorinnen nicht nur erfolgreich für weibliche Stars schreiben konnten, sondern in gleicher Weise auch für männliche. Nicht weniger wichtig gesellen sich ebenfalls Bess Meredyth für John Barrymore und June Mathis für Rudolph Valentino zu den Verfasserinnen für männliche Filmschauspieler ein.

4.6.1. THE SOCIAL SECRETARY (1916)

Im gleichen Jahr wie HIS PICTURE IN THE PAPERS, mit dem der Start der Fairbanks Filme begann, entstand wenig später THE SOCIAL SECRETARY. Diesmal ist die Hauptfigur eine Frau namens Mayme, gespielt von Norma Talmadge, die sich ihren Unterhalt als Sekretärin verdient.

¹⁵² Brownlow, Kevin: *The parade's gone by...* London: Sphere books, 1968. S. 314.

¹⁵³ Seger, Linda: *When Women Call the Shots. The Developing Power and Influence of Women in Film and Television.* New York: Holt, 1996, S. 111.

Der erste Zwischentitel weist sogleich auf die Kernaussage des Films hin: „New York, the magnet that draw countless thousands of working girls, where temptation abounds at every hand, but where a good girl can be just as good as she can be in Wichita.“ In der darauf folgenden Szene zeigt sich Mayme an ihrem ersten Tag in ihrer neuen Arbeitsstelle. Ihr Boss, ein allein stehender älterer Mann, glaubt auf Anhieb ihr einen Antrag machen zu müssen und kommt ihr zu nahe. Ihre Reaktion teilt sie ihm mit einer Ohrfeige mit und läuft anschließend davon. Im Schoß des schützenden „Women Stenographers Club“ erzählt sie ihre Geschichte über ihre immer wiederkehrenden Probleme mit Arbeitgeber, unter anderem von einem portugiesischen Grafen, der sie verführen wollte. Zeitgleich im Haus der Familie Peabody de Puysters kündigt die Sekretärin der Hausdame. In ihrem neuen Gesuch schreibt sie, dass sie eine soziale Sekretärin „extremely unattractive to men“ einstellen will. Mayme liest die Zeitungsanzeige und beschließt sich hässlich gekleidet dort vorzustellen. Mrs. Peabody stellt sie ein und schon bald wird sie eine enge Vertraute der Familie, in der es auch noch den Sohn Jimmy und die Tochter Elsie gibt.

Der mittlerweile arme portugiesische Graf wirft ein Auge auf Elsie, um seine finanzielle Lage zu verbessern. Elsie willigt schon bald in die Heiratsabsichten des Grafen ein und Mayme versucht das wahre Gesicht des Grafen zu entblößen. Währenddessen entdeckt Jimmy eines Nachts das wahre Gesicht von Mayme und die beiden machen heimlich Ausflüge zusammen. Adam Buzzard, ein Journalist, beobachtet sie dabei und am nächsten Tag steht ein Artikel über sie in der Zeitung. Auf der Verlobungsparty von Elsie und dem Grafen offenbart Mayme endlich seine schlechten Absichten. Als die unwissende Elsie mit in seine Wohnung geht und Mrs. Peabody und Jimmy nachkommen, um sie zu holen, finden sie nur Mayme vor. Die Familie glaubt, sie ist seine Komplizin und wird entlassen. Als sie am nächsten Tag das Haus verlassen will, wird sie von Jimmy aufgehalten, der sie bittet zu bleiben, da Elsie die Wahrheit erzählt hatte. Anstelle des Jobangebots bekommt Mayme nun das Heiratsangebot von Jimmy.

Der Film erzählt von den alltäglichen Schicksalsgeschichten der jungen arbeitenden Mädchen in der amerikanischen Gesellschaft. Er stellt dar, wie sie als sexuelles Objekt der Männer degradiert werden und in ihrer neuen Stellung als Arbeitnehmer nicht ernst genommen werden. Aber, und das ist ein wichtiger Aspekt, der Film versetzt sie nicht in eine Opferrolle. „It is a typical Loos' blend of feminism and accomodation, with Norma as a pretty secretary whose jobs invariably end when her lecherous bosses expect the usual

„after-hour“ attention.“¹⁵⁴ Anita Loos lässt sie selbstbewusst agieren und zeigt, dass sie auch mit Gutmütigkeit an ihr Ziel kommen können. Dieses Ziel ist nicht unbedingt klar definiert: Es scheint oberflächlich eine feste Anstellung zu sein, die Selbstständigkeit verspricht. Aber wie es der Typ des Flappers auch im realen Leben beweist, ist es immer noch der Ehehafen, der dem Arbeiterdasein bevorzugt wird. In *THE SOCIAL SECRETARY* geben alle Frauen ihre Anstellung ohne Zögern auf, sobald sie einen Heiratsantrag von dem Mann den sie lieben bekommen. Wie schon im Abschnitt des Flappers erwähnt, ist der neue Frauentyp nicht grundlegend verändert, Frauen sehnen sich mit aller Unabhängigkeit immer noch an erster Stelle nach Sicherheit. Loos zeigt die neuen Wege, die die moderne Frau nun geht, umrahmt mit gewitzten Zwischentiteln, die sie in den Filmen für Fairbanks zu einer neuen Kunstform erhebt. „Der Humor liegt nur zum Teil in den Situationen, aber die Titel gehen aus der Mimik hervor, sie sind in ihrem humoristischen Inhalt nicht willkürlich hineingeschrieben, und die Pointen sind gut.“¹⁵⁵ Wenige Jahre später, nach der Zusammenarbeit für Fairbanks, beginnt Loos mehr Drehbücher dieser Art zu schreiben.

4.6.2. Strenge Vorgaben

The trades were soon headlining the deal Anita and Emerson signed with Paramount to write and direct films in New York. Under the banner „John Emerson-Anita Loos Productions“ their names appeared above or just under the title on films like *OH, YOU WOMEN!* (1919); *GETTING MARY MARRIED* (1919); *LET’S GET A DIVORCE* (1918); and *THE ISLE OF CONQUEST* (1919) for stars like Marion Davies, Billie Burke, and Norma Talmadge.¹⁵⁶

Die Titel der Filme lassen schon einige Vermutungen zu, für welches Genre Anita Loos nun ihre Drehbücher verfasste. Motive beim Drehbuchschreiben waren gegenwärtig nicht mehr so frei wählbar wie noch ein paar Jahre zuvor. Die großen Studios kontrollierten immer mehr die Themen der zu drehenden Filme und verlangten von den weiblichen Drehbuchautoren, gemessen an der wachsenden weiblichen Zuschauerschaft, den vermeintlichen Bedürfnissen dieser Rezipienten nachzugehen.

¹⁵⁴ Haskell, Molly: S. 80.

¹⁵⁵ J–s. in: *Film-Kritik* (Berlin), Nr. 25, 28.1.1922, o.S. Zitiert nach: *The Social Secretary*. Retrospektive City Girls. 57. *Internationale Filmfestspiele Berlin* 2007. Von: http://osiris2.piconconsult.de/userdata/1_1/p_2/library/data/social_secretary.pdf. Zugriff: 10.09.2009.

¹⁵⁶ Beauchamp, Cari: *Anita Loos Rediscovered*. S. 43.

Believing that the growing female audience was locked into nineteenth-century Victorian expectations of womanhood, studios demanded romantic comedies and dramas (including the popular working girl romances), domestic dramas, melodramas, and girl adventure stories. As early as 1910, movie executives and distributors believed such stories would satisfy the 40% of the working class movie audience that was female.¹⁵⁷

Das Genre dieser Zeit, das den meisten Anklang fand, passte sich dem lockeren Umgang an und die Handlungen verpackten sich in Form der Komödie. Schwerkut wie in den Filmen des Melodramas gehörte der Vergangenheit an. Geschlechterbezogene Themen waren brandaktuell, aber gleichzeitig auch reich an Diskussionsstoff.

Some women scenarists met the growing studio demand for stories focusing on Victorian ideals of female desire and the spatial and psychological separation of male/female roles. Others fought both inside and outside the system to bring less generic stories to the screen; many of these did present women in traditional roles of wife and mother, but afforded them power and autonomy inside those roles. All these women struggled, like their male counterparts, for their right to claim authorship in an industry that in the early days pushed the film writer into the background.¹⁵⁸

Es wurde angenommen, Frauen könnten für Frauen besser schreiben, aus dem einfachen Grund, weil Frauen ihresgleichen besser nachvollziehen könnten. Ob diese Methode funktionierte ist in diesem Zusammenhang nicht wichtig. Es soll veranschaulichen, was von DrehbuchautorInnen verlangt wurde und zu welchem Preis.

Noch ein Grund, warum Frauen Anfang der 20er gerne zu Rate gezogen wurden, war eine erneute Image-Krise, in der sich die Filmindustrie befand, nachdem es einige Vorfälle im Filmbusiness gab. Darunter war das Schicksal von Roscoe „Fatty“ Arbuckle, ein Schauspieler, der des Mordes und der Vergewaltigung beschuldigt wurde, später dann Freispruch erlangte; kurz darauf wurde der Regisseur Desmond Taylor ermordet und der Schauspieler Wallace Reid erlag seiner Drogensucht. 1922 wird das „Hays Office“ gegründet, um, ähnlich wie zu Lois Webers Zeiten, die Filme intern zu zensurieren, bevor sie veröffentlicht werden. Hays verlangt nach Geschichten, die Hollywood und deren Insassen der Bevölkerung zugehörig zeigen und sie als „ganz normal“ ohne Drogen- und Sexskandale in die Gesellschaft eingliedern.

¹⁵⁷ Casella, Donna R.: Feminism and the Female Author: The Not So Silent Career of the Woman Scenarist in Hollywood-1896-1930. In: *Quarterly Review of Film and Video*, 23, 2006. S. 222.

¹⁵⁸ Casella, Donna R., S. 218.

In den 20er Jahren kümmerten sich Scenario Departments um die Ausarbeitung der Drehbücher und diese wurden in einzelne Arbeitsschritte zerlegt. Die Komplexität dieser Arbeitsweise erschwerte die Verhältnisse für DrehbuchautorInnen, die sich selbst als ernstzunehmende SchriftstellerInnen sahen und damit Schwierigkeiten hatten, an einem Drehbuch zu arbeiten, dem sich mehrere gleichzeitig widmeten. Noch dazu durften sie außerhalb des Studios keine anderweitigen Projekte verwirklichen und hatten oft das Problem, bei jedem Drehbuch erneut über ihr Gehalt verhandeln zu müssen. Der Umstand veranlasste viele dazu, eine eigene Produktionsfirma zu gründen oder die Berufssparte zu wechseln.

Even Loos, who seemed quite happy for years to turn out those one-page synopses for Griffith began to tire of the industry's refusal to embrace a writer's „creativity“ beyond the story idea. [...] She did this for years, but comments in her autobiographies and interviews that writing for Griffith was just too stifling on an author. She preferred novel and play writing where she could write more dialogue, be more creative.¹⁵⁹

Theaterstücke und Geschichten für Magazine schrieb Loos ihre ganze Karriere über und wechselte regelmäßig zwischen Broadway und Film. In einer weiteren Quelle findet sich ein Hinweis auf differenziertere Bedingungen bei MGM für Anita Loos und auch Frances Marion, „die alten Hasen“, die schon jahrelange Erfahrungen mitbrachten.

While some writers at other studios wrote original scripts or adaptations without significant interference, MGM executives insisted upon collaborations, multiple versions, a wide and often baffling array of critical perspectives, and constant rewrites. Unlike other MGM writers, Loos and Marion were old hands at scripting, and under Irving Thalberg's leadership, they maintained an unprecedented independence and power over their assignments.¹⁶⁰

Dieser Status, den Anita Loos und auch Frances Marion offensichtlich bei MGM hatten, war eine Rarität und hart erkämpft.

Ein weiteres Indiz für die Macht der Drehbuchautorinnen ist eine Aussage von Anita Loos, in der sie ihr Mitspracherecht auch während des Drehs und bei der Postproduktion beschreibt:

I would sit on set during rehearsals, and if one particular actor showed special talent, I put something in for him – much as you do in stage rehearsals if someone pops up and is funnier than you thought. I'd be there during shooting

¹⁵⁹ Casella, Donna R., S. 222.

¹⁶⁰ Smyth, J.E.: Anita Loos Rediscovered: Film Treatments and Fiction by Anita Loos. In: *The Moving Image*, Vol. 5, Nr. 1, Frühling 2005. S. 162.

and I'd be around at the cutting stage, putting in the titles. Quite often, you'd find mistakes in the shooting which you'd have to conceal with titles.¹⁶¹

Es ist nicht schwer zu erkennen, dass DrehbuchautorInnen einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Stummfilms geleistet haben und nicht nur die Grundlage für den Film vorlegten, sondern auch in der gesamten Produktion Einfluss nehmen konnten. Dennoch ist es für diese Berufsgruppe bis heute noch ein Mühsal die Anerkennung zu bekommen, die sie verdienen. Für Frauen ist es zusätzlich eine Schwierigkeit, weil das Thema „Gender“ wie nie zuvor Brennpunkt in der Arbeitswelt geworden ist.

In Richard Abels „Encyclopedia of Early Cinema“ von 2005 werden DrehbuchautorInnen nur am Rande erwähnt, weder Frances Marion noch Anita Loos werden darin als Teil der Geschichte angeführt. Die Enzyklopädie bearbeitet zwar nur die ersten 10 Jahre des Stummfilms, ist aber trotzdem ein Beispiel für die Ignoranz, die bis heute noch dem Drehbuch-Segment im Gesamten entgegengebracht wird.

4.7. Nach dem Stummfilm

Den größten Erfolg hat Anita Loos jedoch nicht mit einem Drehbuch, sondern mit GENTLEMEN PREFER BLONDES von 1925. Ihre Karriere ändert sich damit schlagartig und sie wird zu einer der bedeutendsten Schriftstellerinnen der amerikanischen Literatur. Die Geschichte um Lorelai Lee erscheint in dem Magazin Harper's Bazar in Fortsetzungen und findet erstaunlichen Anklang bei den Lesern, sodass 1928 ein Film daraus entsteht. Die Fortsetzung heißt BUT GENTLEMEN MARRY BRUNETTES (1928). Die Ehe mit Emerson ist passé, obwohl sie ihn bis an sein Lebensende unterstützen wird.

Loos' Karriere litt nicht unter der Einführung des Tonfilms, da das Schreiben für den Film bis auf weitere technische Anweisungen im Drehbuch unabhängig davon blieb. Was sich änderte, waren die Bedingungen, unter denen DrehbuchautorInnen arbeiten mussten. Die ins kleinste durchorganisierte und zerstückelte Arbeitsteilung in den großen Studios hatte nicht mehr viel mit einer entspannten kreativen Umgebung zu tun, und zwang viele, Mann und Frau, sich vom Filmbusiness zu verabschieden. Loos hat eine Sonderstellung in der Filmindustrie, sie ist zu diesem Zeitpunkt so dick im Geschäft wie nie zuvor.

¹⁶¹ Brownlow, Kevin: *The parade's gone by...*, S. 313f.

Sie unterschreibt Anfang der 30er einen Vertrag bei MGM unter Irving Thalberg und realisiert ein erfolgreiches Drehbuch nach dem anderen. Sie verhilft Jean Harlow zu ihrem Ruhm und entdeckt Audrey Hepburn.

J.E. Smyth schreibt: „Loos`s career is in many ways a paradigm for the screenwriter`s uneasy balance between individual voice and collaboration.“¹⁶²

Und dennoch war Loos privilegiert im Vergleich zu den durchschnittlichen Drehbuchautorinnen ihrer Generation. Es war für sie möglich bis zu ihrem Ableben im Jahr 1981 ihrer Profession treu zu bleiben und wenn auch nicht nur ausschließlich für den Film, immerhin noch für Magazine und für das Theater zu arbeiten.

¹⁶² Smyth, J.E., S. 163.

Schlussbemerkungen

Das Erbe von Lois Weber, Mary Pickford und Anita Loos sollte nach der ausführlichen Abhandlung der letzten Kapitel offensichtlich sein. Die Wichtigkeit ihrer Personen für die Filmgeschichtsschreibung wurde damit bewiesen. Für diese Arbeit von Bedeutung erscheint mir noch das eingangs formulierte Phänomen im Umkehrschluss zu sein, dass ich an dieser Stelle behandeln möchte. Im ersten Kapitel wurde erwogen, wie die Frau um die Jahrhundertwende den Film für sich eroberte, in diesem letzten Kapitel soll die Frage beantwortet werden, warum im Tonfilm nur noch wenige ihrem Beruf nachgehen konnten und welche Vermächtnisse von ihnen übrig bleiben. Ausgehend von der Tatsache, dass „women in the American film industry had thus far enjoyed more latitude and leverage than women in any other industry, including the stage“¹⁶³, ist die Verbindung der Filmindustrie mit der von Frauen eine besondere. Umso interessanter ist demnach die Aufbereitung der Faktoren, die dazu führten, dass diese besondere Verbindung anscheinend ein Ende fand. Ein Überblick von allen möglichen Einflüssen soll das Bild umreißen, dass dafür verantwortlich war. Weil die Erkenntnisse über ihre Verdrängung in der Filmbranche unter anderem aus den drei Frauenbeispielen resultieren, halte ich es für angemessen, diese Frage in den Schlussbemerkungen zu beantworten.

Untergang des unabhängigen Marktes

Zwei unterschiedliche Märkte beherrschen Hollywood Anfang der 20er Jahre. Zum einen die großen Studioimperien und zum anderen die unabhängigen Produzenten mit den weiblichen Filmstars in erster Reihe. Nach und nach übernehmen Studios das Feld, indem sie sich in Richtung der so genannten vertikalen Integration bewegen. Das bedeutet, dass sie die Verfügungen über die Produktionen, den Vertrieb und der Ausstellung ihrer Filme selbst bestimmten und auch Eigentümer von Kinohäuser wurden. Die Möglichkeiten für unabhängige Produzenten, bei denen die meisten Frauen tätig waren, wurden immer stärker eingeschränkt.

¹⁶³ Mahar, Karen Ward: S. 186.

After World War I the story changed considerably. The major studios swiftly put the little independents out of business. The flapper for all her daring independence was subtly encouraged not to carry it too far. She could be wild and free as long as she was still at home and financially dependent. Her main role in society's eyes was as material consumer. All of the great female producer/director were now outrightly denied their leverage.¹⁶⁴

Als der unabhängige Markt Vergangenheit war, war es für viele nun arbeitslose Schauspielerinnen schwierig, von den Studios beschäftigt zu werden. Da die meisten von ihnen in die Unabhängigkeit gingen und die Studios deshalb verließen, waren diese nun nicht mehr bereit, sie wieder zu engagieren.

Soziale Aspekte

Selbst die Flapper-Frau, die unabhängigste aller Frauentypen, hatte die Grenzen ihrer Selbstverwirklichung erreicht. Wie schon ausführlich besprochen wurde, war ihr oberstes Ziel immer noch Ehefrau zu werden. So wie Anthony Slide argumentiert, war es üblicherweise die Frau, die ihre Arbeit nach der Heirat an den Nagel hing. Er bezieht sich nur auf Regisseurinnen und nennt einzig Lois Weber als Ausnahme. Karen Ward Mahar dehnt diese These auf alle Filmemacherinnen im Stummfilm aus und sagt, (wie schon im Vorfeld erwähnt) dass Frauen ihre Karriere zwar nicht mit ihrer Heirat, aber diese nach dem Ende ihrer Partnerschaft beendeten, während der Mann weiter an seiner Karriere feilte. Lebensläufe der Filmemacherinnen beweisen aber, dass die zwei Behauptungen nicht zutreffen. Meine Beispiele, Lois Weber, Mary Pickford und Anita Loos, hatten weder ihre berufliche Laufbahn gegen eine häusliche ausgetauscht, nachdem sie Ehefrauen wurden, noch verabschiedeten sie sich aus dem Filmgeschäft nach dem Aus ihrer Ehe. Abseits meiner Beispiele ließen sich noch viele weitere Frauen aufzählen, bei denen der Stand als Ehefrau keinen beruflichen Knockout verursachte. Die Gründe für das Ausscheiden der weiblichen Beteiligten am Film finden sich an einer anderen Stelle. Der Wandel des Frauenbildes wiederum spielte eine mögliche Rolle in diesem Puzzle. Nachdem sich die Frau von der gesellschaftlichen Auflage ihrer Position als jungfräuliches Opfer gelöst hatte und anfang, ihr eigenes Bild nach außen in die Welt zu tragen, schlug dieses Frauenbild in ein anderes Extrem: von jungfräulich bis höchst freizügig.

¹⁶⁴ Acker, Ally: S. 135.

Die Erotisierung der neuen Gesellschaft und Offenheit an Meinungsäußerungen dürfte die Männerwelt eingeschüchtert haben. Im Endeffekt führte es vielleicht dazu, dass Männer sich verpflichtet fühlten, die Notbremse zu ziehen, um nicht in der Emanzipation unterzugehen. Die Frau konnte ihre Selbstverwirklichung ausleben, solange sie immer noch eine gewisse Abhängigkeit zum Manne aufrecht erhielt.

Tonfilm

Ein weiterer Grund, den Slide anführt, ist die langjährige Beschäftigung der Frauen im Filmbusiness. „Some directors had simply been around too long, and there were no jobs with the coming of sound.“¹⁶⁵ Dieser Versuch einer Erklärung ist ebenfalls wenig zufriedenstellend. Mit dem Tonfilm blieb die Nachfrage an Filmproduktionen gleich hoch, Jobs waren also nach wie vor ausreichend vorhanden. Der Erfahrungsreichtum der Filmemacherinnen konnte kein Nachteil für ihre Arbeit sein, einzig und allein die neuen Aspekte, die mit der Einführung des Tonfilms einhergingen, könnten einen Hinweis darauf geben.

Aber auch der neue Produktionsmodus des Tonfilms brachte keine erheblichen Neuerungen für zum Beispiel Drehbuchautorinnen oder Regisseurinnen, die nicht zu erlernen gewesen wären. Einzig für Schauspielerinnen erwies sich die Zugabe des Tons als möglicher Karriereknick, weil einige von ihnen keine tonkompatible Stimme hatten.

Central Producer System

Eine Feststellung Slides könnte in der Tat ein Faktor für das Verschwinden der Filmemacherinnen gewesen sein: Während es in den 10er Jahren ein Leichtes gewesen ist, von einer Abteilung in eine andere zu wechseln und so eventuell sein Talent zu entdecken, ist es in den 20er Jahren mit dem Central Producer System nicht mehr möglich. Mittlerweile gibt es geformte Produktionsmodi mit fix angestelltem Personal, in dem jeder für eine Aufgabe verantwortlich ist. Irving Thalberg war der erste, der dieses Konzept strikt umsetzte. Die Verwendung des Continuity Scripts brachte eine geschlechterbezogene Trennung der Arbeitsaufgaben. Regie, Schnitt und Produktion waren männlich konnotiert, dagegen blieben Kostüm und Drehbuch weiblich besetzte Bereiche.

¹⁶⁵ Slide, Anthony: The Silent Feminists. S. X.

Die neue Filmindustrie zeichnet sich von nun an nicht mehr durch Flexibilität aus, sie agiert nach streng vorgegebenen Regeln und ist stark strukturiert. Karrieresprünge, wie sie einst Weber, Pickford oder Loos machen konnten, gibt es nur noch mit Ausnahme. Der Zustrom an Arbeitswilligen in der Filmindustrie löschte die häufige Not-am-Mann-Situation in den Anfängen aus und eventuell zu entdeckende Talente blieben im Verborgenen.

Geld

Mit dem Jahr 1916 wuchsen die Produktionskosten in hohem Grade an. Sich einfach eine Kamera zu schnappen und einen Film mit geringen Ausgaben zu drehen, war nun ein Ding der Unmöglichkeit. Ein Fehler wurde nicht mehr so schnell verziehen, nur in renommierte Regisseure wurde investiert. Geld von außerhalb der Filmindustrie sollte eine Möglichkeit zu weiterem Wachstum bieten. Das war der Weg, der das Bankgeschäft mit dem Filmgeschäft in Verbindung brachte. Nun, da die Wall Street ihre Beteiligungen an Hollywood hatte, wunderten sich viele über die große Anzahl der beschäftigten Frauen, die in anderen Industrien keine Selbstverständlichkeit war, schon gar nicht in der Finanzwelt. Die Anpassung an diese veranlasste eventuell auch die Loslösung von alten Normen, um nicht als rückständig zu gelten. Fest steht, dass die Filmindustrie seitens der Wallstreet und auch der Regierung an Anerkennung gewonnen hatte. Amerikas Regierung setzte seit dem Ersten Weltkrieg auf die Unterstützung der Filmindustrie im Propagandakampf gegen Europa. Nach dem Krieg wandte sich das Blatt, Hollywood war von nun an ein Image-Träger der USA. Gleichzeitig hob die Expansion in den europäischen Markt ebenfalls den Stellenwert. Die bestehende Bindung an auf Moral setzende Filmemacherinnen, die Hollywood als seriös präsentieren, war nicht mehr verlangt. Das bewusste Einsetzen von Frauen als Imageförderer gehörte der Vergangenheit an und kostete mit Sicherheit ebenfalls einige Arbeitsstellen.

Wirtschaftskrise

1929 setzte die Weltwirtschaftskrise der Industriestaaten den Goldenen Zwanzigern ein abruptes Ende. Die Konsumgesellschaft erlebte ihren Höhepunkt im Zusammenbruch des Marktes und der Börse. Die darauffolgende Depression umfasste letztendlich alle Bereiche,

wie auch das Filmgeschäft. Nachdem die Kinos in den ersten Monaten noch einen Aufschwung in den Besucherzahlen erlebten, da das Kino immer eine Flucht vor den alltäglichen Problemen bot, änderte sich die finanzielle Lage kurze Zeit später. Kein Geld in der Bevölkerung, bedeutete im Endeffekt keine Einnahmen für Kinos und weniger Produktionen.

Die Weltwirtschaftskrise versetzte auch die Männlichkeit in eine Krise. Das Bild des Mannes, der seine Familie ernährt, bestand immer noch in den Köpfen der Bevölkerung. Da aber nun Arbeitsplätze rar waren, musste im Zuge dessen auch die Ehefrau ihren finanziellen Beitrag leisten. Das Gefühl unter den Männern, dass Frauen ihre Arbeitsplätze besetzten, verfestigte sich immer mehr.

Als Reaktion auf die Wirtschaftskrise entstanden neue Genres wie der Gangsterfilm und die musikalische Komödie, um dem Alltag zu entfliehen. Damit Hollywood wieder zurück an die Spitze katapultiert wird, fühlte sich die gebildete Schicht dazu veranlasst, die Zügel in die Hand zu nehmen. Die weniger Gebildeten, darunter sowohl Mann als auch Frau, die den Film zu dem machten, was er vor der „Depression“ war, wurden ohne Rücksicht auf die hinteren Ränge verwiesen.

Re-Maskulinisierung

Allmählich entwickelte sich eine neue Tendenz, die Frauen in ihre Schranken zu weisen versucht. Ein nicht zu vernachlässigender Grund für das Verschwinden der Frauen in Hollywood ist die Situation der Clubmitgliedschaften, die zur Re-Maskulinisierung der Filmindustrie beitrug.

Um sich von der Arbeit und dem Zuhause abzugrenzen, gründete man(n) nur für Männer zugelassene Organisationen, in denen sie durch und durch Mann sein konnten. Bruderschaften wie der Screen Club oder die 1915 hervorgerufene Motion Picture Directors' Association (MPDA) klammerten Frauen nicht nur aus, sondern verwehrten ihnen wichtige berufliche Kontakte, die sie in diesen lockeren Umgebungen knüpfen hätten können. Lois Weber und Ida May Park wurden zwar als Ehrenmitglieder der MPDA für ihre außergewöhnliche Arbeit aufgenommen, jedoch nicht als gleichwertige Mitglieder. Indem diese Clubs Frauen höchstens auf die Ersatzbank zugelassen hatten, konnten sie Frauenfeindlichkeit abwehren und sicherten sich gleichzeitig beruflich die Oberhand.

Die Wandlung verlief nicht über Nacht, sondern dauerte Jahre bis die meisten Positionen unter der Hand von Männern an Männern weiter gegeben wurden.

Gender

Das größte Hindernis für Filmemacherinnen im Zusammenhang mit dem Einbüßen ihres Stellenwertes war laut Karen Ward Mahar ihr Gender-Status. Vor allem die Presse spielte eine entscheidende Rolle in dieser Hinsicht. Filmemacherinnen wurden entweder als New Woman oder als Künstlerin kategorisiert. „Both of these generalizations marginalized and weakened the position of women in the film industry as it began to refashion itself into a serious and modern business.“¹⁶⁶ Inwiefern schwächte diese Kategorisierung das Bild der Filmemacherinnen?

Die New Woman, die zur Emanzipation der Frau beitrug und sich auf gleicher Stufe mit dem Mann stellte, wurde betont als Neuling dargestellt. Insbesondere Universal unterstrich mehrmals die Neuheiten der modernen Frau in ihrer Öffentlichkeitsarbeit. „Universal directors were allowed to appear „feminist“ enough to spark interest but not enough to offend.“¹⁶⁷

Indem die New Woman Filmemacherin als anders dargestellt wird, wird ihr eine lächerliche Note verliehen, die ihre Ernsthaftigkeit trübt.

Wird die Filmemacherin als Künstlerin bezeichnet, die durch ihre feminine Sicht glänzt, wie Lois Weber, erhält ihr Image einen fahlen Beigeschmack durch die Betonung auf das Weibliche.

„As long as feminine traits were considered important, women filmmakers were tempted to use gendered arguments to bolster their positions in the film industry.“¹⁶⁸ So oder so wird das Geschlechtsmerkmal nicht außer Acht gelassen und zu einer Wichtigkeit erhoben, die den Mann nicht betrifft. Aus Sicht der heutigen feministischen Filmtheorie könnte man sich auf Laura Mulvey beziehen, die in ihren Schriften betont, dass der Besitz des „Blicks“ Macht suggeriert. So gesehen, würden Filmemacherinnen, die über ihre Mittel selbst bestimmen können, aus der Opferrolle heraus den „Blick“ in Besitz nehmen. Da die Frau nun mit der Abwesenheit des Phallus konnotiert wird, bedeutet das für den männlichen Phallusträger eine erhebliche Bedrohung. Diese Bedrohung in Form von der Verdrängung

¹⁶⁶ Mahar, S. 188.

¹⁶⁷ Mahar, S. 189

der Frau aus dem Filmgeschäft abzuwehren, würde demnach ein natürlicher Vorgang sein. Da diese Arbeit aber keinen Fokus auf die feministische Filmtheorie legt, werden Laura Mulvey's Thesen weder verifiziert, noch negiert.

Anthony Slide fühlte sich nicht im Stande, die Gründe für die am Anfang gestellte Frage fest zu machen, seine Aufzählungen sind lediglich angekratzte Vermutungen, die er nicht ausführlich behandelt. Die unterschiedlichen Aspekte führen zu dem Ergebnis, dass es keine eindeutige Antwort geben kann. Warum Frauen Ende der 20er wirklich so zahlreich aus der Filmindustrie ausschieden, lässt sich nur anhand der enormen Umstrukturierungen erahnen, aber keinesfalls belegen. Die Vermehrung der in Hollywood beschäftigten Frauen, wie auch die Verminderung bleibt in der Geschichte ein einmaliges Phänomen. Nie wieder sollten sie die unbeschränkten Mittel zur Verfügung haben, wie in den ersten zwanzig Jahren der Filmgeschichte. Soziale, ökonomische und politische Argumente bildeten sowohl den Ein-, als auch den Ausstieg der Stummfilmfrauen. Was bleibt, sind offene Fragen über die Wirksamkeit ihrer Arbeit und die Auswirkungen ihres Geschlechts auf ihre Filme.

Wie wirkt sich das Frausein auf ihre Filme aus und welche Gemeinsamkeiten in ihrer Arbeit lassen sich finden?

Die Filme sind häufig von Frauen geschrieben, zum Teil von Frauen gedreht, aber immer über und mit Frauen. Man könnte also sagen, sie sind die Vorstufe des „Woman's Films“, der erst in den 40ern seine Bezeichnung fand. Er definiert sich durch eine zentrale weibliche Protagonistin und ein Sujet, dass auf Frauen betreffende Themen und Erfahrungen verweist. Im Frauenfilm führten jedoch ausschließlich Männer Regie. Mit einer eigenen Nische gewährte man(n) den Frauen Platz in der Filmindustrie (um etwaige Proteste im Vorhinein auszuschalten). Zur gleichen Zeit konnte man das weibliche Filmpublikum zufrieden stellen und die Filmemacherinnen bis auf Regisseurinnen im Zaum halten.

Dass die im Stummfilm tätigen Frauen Vorreiter des „Woman's Film“ waren, ist eine zu voreilige Aussage. Die Filme der Filmemacherinnen im Stummfilm sind vielfältiger im Genre, obwohl sich ein Trend abzeichnet, der Richtung Melodrama führt.

¹⁶⁸ Mahar, S. 191.

Anita Loos zum Beispiel beweist die Mannigfaltigkeit in ihren satirischen Drehbüchern, die sie unter anderem auch für einen Mann verfasste. Es ist aber auch nicht zu leugnen, dass die Errungenschaften in der Stummfilmzeit keine Auswirkungen auf den Tonfilm hatten.

Ich möchte nochmals die besprochenen Filme aufgreifen und versuchen die weiblichen Filmfiguren in Bezug auf den weiblichen Blick zu diskutieren. Es lassen sich drei Typen finden, die auch später im „Woman`s Film“ auftauchen.

Der erste verkörpert die gewöhnliche Frauenfigur. Naiv und passiv wie sie sich verhält, nimmt sie die Opferrolle in der Handlung ein. Diese begegnet uns zum Beispiel in den Filmen Lois Webers. In HYPOCRITES ist es die Figur der „Nackten Wahrheit“, die auf die Heuchelei der Menschheit hinweist und Gabriel zu den verschiedenen Arten hinführt, aber keine Maßnahmen dagegen vornimmt.

Auch die restlichen Frauen in diesem Film ordnen sich ohne Widerstand unter. In WHERE ARE MY CHILDREN? werden die weiblichen Protagonisten Opfer der Gesellschaftsordnung und tragen die Anschuldigungen alleine auf ihren Schultern. THE BLOT erzählt von den finanziell unterschiedlichen Schichten, die Tür an Tür wohnen. Die Mutter der Olsen Familie hat im Gegensatz zum Vater, keinen Einfluss auf die Misere, in der sie sich befindet. Außerhalb der häuslichen Umgebung ist sie hilflos. Ein ähnliches Bild transportiert auch Amelia, die durch ihre gesundheitlichen Probleme noch zusätzlich den Opfercharakter unterstützt.

Der zweite Typ des Frauenbildes beschreibt die gewöhnliche Frau, die sich im Laufe der Geschichte zu einer außergewöhnlichen entwickelt. Sie ist anfänglich der erste Typ, der gerade beschrieben wurde, und transformiert sich zu einer starken, selbstbewussten Frau. Dazu würde ich Mary Pickfords Unity Blake zählen aus dem Film STELLA MARIS. Unity ist zu Beginn das ungewollte Waisenkind, ängstlich und still. Sie will nicht auffallen, aber auch nicht unsichtbar sein. Durch den Kontakt zu Stella Maris und die Liebe zu Stellas Verehrer öffnet sich ihre Seele und erfährt eine Wandlung, die in der Ermordung ihrer Peinigerin und sich selbst vollendet wird.

Schließlich gibt es noch den dritten Typ, der die außergewöhnliche Frau verkörpert. Es ist das aktivste Frauenbild, das sich durch Selbstbewusstsein, Mut und einem starken Willen auszeichnet. In Anita Loos` Film THE SOCIAL SECRETARY ist die Protagonistin eine mutige Frau, die ihre Jobs lieber hinschmeißt, bevor sie sich als Sexobjekt verkaufen lässt. Sie weiß, was sie nicht will und bleibt sich treu.

Man merkt in dieser Darstellung der drei Typen an Frauenbilder, dass es jeweils die Bilder sind, die die Filmemacherinnen auch im Privaten verkörpern. Es ist aber dennoch kein Abzeichnen ihrer Selbst.

Der weibliche Blick der Filmemacherinnen eröffnet dem Zuschauer eine Komplexität der wahren Frauenbilder. In den Filmen von Griffith und DeMille bekleiden Frauen gerne die klassische Rolle des hilflosen Opfers. Was die Filme der Filmemacherinnen des Stummfilms nun auszeichnet, ist, dass sie keine Klischees erzeugen oder bedienen, sie stellen ihre weiblichen Filmfiguren so dar, wie sie sie auch im Leben aus Erfahrungen kennen. Indem sie Eingriff auf die sonst von Männern dominierende Rollenbildung nehmen, lösen sie Stereotype und schaffen so eine ausgewogene Vielfalt an Filmcharakteren. In dieser Beziehung haben alle Filmemacherinnen gleichwertigen Einfluss, ob nun als Regisseurin, als Schauspielerin oder als Drehbuchautorin. Mit der optimalen Bedingung, dass sie freie Hand in ihrem Tun erlangen. Nur in diesem Fall konnten sie im Stummfilm eine gewisse Authentizität erreichen.

Inwiefern der „weibliche Blick“ überhaupt existiert und was er für die feministische Filmtheorie bedeutet, ist nicht das Thema dieser Arbeit und wird deshalb auch nicht näher behandelt.

Alle Filme von Weber, Pickford und Loos hatten den „woman`s touch“, der in ihrer Zeit gefragt war. Sie brachten eine neue Darstellungsform in den Film, der wesentlich sensibler und gefühlsbetonter war. Dem nicht genug, sind ihre Filme auch direkt an Frauen adressiert und vermitteln meist eine Botschaft: „Ihr könnt viel mehr schaffen, und hier seht ihr wie!“. Und dieses „Wie“ inkludierte kreatives Denken, Wagemut und Sinn für Humor. Komische Elemente sind ein fixer Bestandteil in diesen Filmen, vor allem bei Pickford und Loos in unterschiedlicher Form. Die intuitive Vorgangsweise der Filmemacherinnen half ihnen Details hervor zu heben, die für Männeraugen unsichtbar blieben. „Typische“, Frauen zugeschriebene, Charakteristika kommen ihnen jetzt zum Vorteil.

Allen ist es ein Anliegen, eine harmonische Umgebung zu gestalten, in der es sich leichter kreativ sein lässt. In ihren Handlungen streben sie nach Tiefsinn, nicht ohne den Unterhaltungsfaktor zu vernachlässigen, aber in einem meist sozialen Hintergrund. Dabei schrecken sie auch nicht vor realitätsnahen Schlusssequenzen zurück, in denen das Ende offen bleibt wie bei THE BLOT.

Wer, außer Frauen selbst, hätte die Bedürfnisse der weiblichen Zuschauerschaft bedienen können und welches Medium wäre dazu im Stande gewesen, solch eine Prägung auf das zeitgemäße Frauenbild auszuüben wie der Film?

Es scheint, eine natürliche Ordnung gewesen zu sein, die Frauen in ihre Positionen hievte, um die amerikanische Durchschnittsbürgerin in ihrer Emanzipation der Häuslichkeit zu bestärken.

Alle drei, Weber, Pickford und Loos, zeigen uns, so wie Janet Staiger betont, dass Frauen im Zuge des „talks“ aktiv werden konnten und ihre Stimme benutzen sollten. Sie halfen als Künstlerinnen im Gesamten im sozialen Diskurs über Frauen, deren Rolle zu definieren und letztendlich für eine gewisse Zeit zu fixieren. Während Lois Weber und Mary Pickford auf ihre eigene Art und Weise die Brücke zwischen Tradition und Innovation, sprich zwischen viktorianischem und modernem Frauenbild zu schlagen verstanden und somit Vorbild für die weibliche Bevölkerung wurden, gehörte Anita Loos mittlerweile der neuen Generation an und bewies eindrucksvoll, wie humorvoll und selbstständig Frauen sein konnten. Sie wussten über ihren Einfluss Bescheid und setzten ihn bewusst ein.

Ein großer Teil der Macht-Maschinerie bildete das Image. Frauen hatten einen guten Instinkt für die richtige Präsentation der eigenen Person. Weber unterstützte mit ihrem Öffentlichkeitsbild ihre Position als moralischer Spiegel der Gesellschaft, Pickford gewann insbesondere in den Kriegsjahren die Loyalität und das Vertrauen der amerikanischen Bevölkerung und Loos forcierte mit ihren extravaganten Flapper-Posen die Aufmerksamkeit auf die moderne, selbstständige Frau. Die Transparenz ihrer Person verhalf ihnen das erfolgreiche Gesamtpaket „Filmemacherin“ zu werden. Kein Mann in der Filmbranche konnte dem nachkommen.

Gemeinsamkeiten in ihrem Privatleben, wie die Auflistung im ersten Kapitel, halte ich für unwesentlich. Trotzdem möchte ich noch einmal kurz darauf eingehen, um diese Aufzählung richtig zu stellen. Wenn es eine Eigenschaft gibt, die wirklich alle Filmemacherinnen gemein hatten, dann war es ihr unermüdlicher Drang nach Selbstverwirklichung. Sehr früh schon war ihnen klar, welche Berufung für sie die richtige war. Die Beharrlichkeit wie sie Anita Loos an den Tag legte, um ihre Ziele zu erreichen, wie ihre erste Ehe zu Frank Pallma, die sie nur um ihrer Freiheit willen einging, zeigt den Willen dieser Frauen, sich nicht in eine Ecke drängen zu lassen.

Nichtsdestotrotz muss man leider feststellen, dass sie am Ende des Stummfilms in eine Ecke gedrängt wurden. Sei es mit Aufgaben im Filmbereich, die hinter geschlossenen Türen passierten und deren Ziel es war, nicht gesehen zu werden wie das Drehbuch, der Schnitt und das Kostüm. Oder das einzige Arbeitsfeld als aktive Filmemacherinnen, dass ihnen nach der Stummfilmzeit zur Verfügung stand wie der „woman`s film“, der aber nur dazu beitrug, Frauen wieder klischeehaft in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Die vermutliche Affinität der Frau zum Kino und der daraus resultierenden Anzahl an beschäftigten Frauen in dieser Branche, wie in keiner anderen zuvor, löste eventuelle Angstzustände bei Männern aus, dass die Oberhand der Frau auch in andere Bereiche der Arbeitswelt Einzug finden könnte. Als positives Beispiel geltend könnte die Frau ja auf die Idee kommen, es in allen Disziplinen der Gesellschaft zu versuchen. Als These gesehen könnte das heißen, dass Filmemacherinnen zurück gedrängt wurden, um nicht Gefahr zu laufen, dem Rest der weiblichen Bevölkerung zu zeigen, dass sie eine ernstzunehmende Bedrohung für den Machtanspruch der Männer sein könnten. Nur Ausnahmefälle konnten von nun an in den oberen Rängen Platz nehmen. Einzig Dorothy Arzner und Ida Lupino waren wert geschätzte Kollegen, die das maskulinisierte Hollywood im Tonfilm zu akzeptieren vermochte.

Wie auch immer die Geschichte zu diesem Ende fand, ich möchte festhalten, dass diese Filmemacherinnen gleichwertig, wenn auch nicht auf der technischen Seite, sondern auf der künstlerischen Seite neben oder sogar über ihren männlichen Kollegen bestehen konnten und ihr Machtpotenzial auch für die Reformierung der Gesellschaftsbildung einzusetzen wussten. Die aktuelle Filmtheorie basiert ebenso auf den wertvollen Ergebnissen ihres Œvres wie auch auf den Vermächtnissen ihrer männlichen Kollegen. Um ein Gesamtbild zu erhalten, benötigt man eben jedes noch so kleine Puzzleteil.

Bibliographie

Abel, Richard: *Encyclopedia of Early Cinema*. New York/London: Routledge, 2005.

Acker, Ally: *Reel Women. Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*. London: Batsford, 1991.

Arvidson, Linda: *When the Movies Were Young*. New York: Dover Publications Inc., 1969.

Azlant, Edward: Screenwriting for the Early Silent Film: Forgotten Pioneers, 1897-1911. In: *Film History*, Vol. 9, 1997. S. 228-256. (über EBSCOhost)

Azlant, Edward: *The Theory, History and Practice of Screenwriting. 1897-1920*. University of Wisconsin: Diss., 1980. UMI Dissertation Service: Michigan, 2001.

Balio, Tino: *United Artists. The Company Built by the Stars*. Madison: University Press of Wisconsin, 1976.

Basinger, Jeanine: *Silent Stars*. New York: Knopf, 1999.

Bean, Jennifer M.: *A Feminist Reader in Early Cinema*. London: Duke University Press, 2002.

Beauchamp, Cari: *Without Lying Down. Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997.

Beauchamp, Cari/ Loos, Mary Anita: *Anita Loos Rediscovered. Film Treatments and Fiction*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003.

Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema. 1907-1915*. Reihe: *History of the American Cinema*. Band 2. Charles Cribner's Sons: New York, 1990.

Brownlow, Kevin: *Pioniere des Films: Vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1997.

Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By...* London: Sphere books, 1968.

Bryher: An Interview: Anita Loos. Vol. II, Nr. 4, April 1928. In: *Close Up. A Magazine Devoted to the Art of Films. 1927-1933*, Vol. II, Jänner-Juni 1928. New York: Arno Press, 1971. S. 12-15.

Butler, Alison: *Women's Cinema: The Contested Screen*. London: Wallflower, 2002.

Carey, Gary: *Anita Loos. A Biography*. New York: Knopf, 1988.

Casella, Donna R.: Feminism and the Female Author: The Not So Silent Career of the Woman Scenarist in Hollywood-1896-1930. In: *Quarterly Review of Film and Video*, 23, 2006. S. 217-235. (via EBSCOhost)

DeBauche, Leslie Midkiff: *Reel Patriotism. The Movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin, 1997.

Decker, Christof: *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2003.

DeCordova, Richard: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2001.

Denison, Arthur: A Dream in Realization. Interview with Lois Weber. In: *Moving Picture World*. Vol. 33, No. 3, 21. Juli 1917. S. 417-418.

Dolan, Noël Falco: Loos Lips: A Girl like I talks to Gentlemen. In: *Women's Studies*, 37, 2008. S. 73-88. (via EBSCOhost)

Hammill, Faye: One of the few books that doesn't stink: The Intellectuals, the Masses and Gentlemen Prefer Blondes. In: *Critical Survey*, Volume 17, Nummer 3, 2005. S. 27-48. (via EBSCOhost)

Hallett, Hilary: Getting the Picture Right: Women in Early Hollywood. In: *Reviews in American History*. Vol. 35, Nr. 4, Dezember 2007. S. 622-629. (via Muse)

Harleman, G. P.: Lois Weber Starts Production. In: *Moving Picture World*, Vol. 32, Nr. 13, 30. Juni 1917, S. 2106.

Haskell, Molly: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1987.

Heck-Rabi, Louise: *Women Filmmakers. A Critical Reception*. New York/Metuchen/London: Scarecrow Press, 1984.

Horrible Hollywood, Home of Hokum. In: *The Literary Digest*, 10. Juni 1922.
Von: <http://www.oldmagazinearticles.com/pdf/LA%20Stinks.pdf>.
Zugriff: 26.08.2009.

Jatho, Gabriele (Hg.): *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*. Berlin: Bertz&Fischer, 2007.

Jhering, Herbert: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1958.

Johnston, Alva: The Age of Heroines. In: *The New York Times*. 1. Oktober 1922.

Kenaga, Heidi: Making the „Studio Girl“: The Hollywood studio club and industry regulation of female labour. In: *Film History*. Vol. 18, 2006. S. 129-139. (via MUSE)

Klepper, Robert K.: *Silent Films, 1877-1996. A Critical Guide to 646 Movies*. North Carolina/London: McFarland & Company, 1999.

Koszarski, Richard: *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. New York: Charles Scibner's Sons, 1990.

Lant, Antonia: *Red velvet seat: Women's Writings on the First Fifty Years of Cinema*. London: Verso, 2006.

Lee, Raymond: *The Films of Mary Pickford*. New York: castle books, 1970.

Liebman, Roy: *Silent Film Performers*. London, 1996.

Loos, Anita: *A Girl Like I. An Autobiography*. New York: Viking Press, 1966.

Loos, Anita: *Kiss Hollywood Goodbye*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

Loos, Anita: *Gentlemen Prefer Blondes*. Tauchnitz Edition. 4749 Collection of British Authors. Leipzig: Tauchnitz, 1926.

MacMahon, Alison: *Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. New York/London: Continuum, 2002.

Mahar, Karen Ward: *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: University Press, 2006.

Mary Pickford-Whose Real Name is Gladys Smith. In: *Current Opinion*, Juni 1918, Vol. LXI, Nr. 6, S. 382f.

Von: <http://www.oldmagazinearticles.com/pdf/CURRENT-OPINION--Mary-Pickf.PDF>. Zugriff: 26.08.2009.

McDannell, Colleen (Hg.): *Catholics in the movies*. New York: Oxford University Press, 2008. Von:

<http://books.google.at/books?id=329d609gs1wC&pg=PP1&dq=McDannell,+Colleen&ei=WW1vSufbLZHyyASpl7zXDg>. Zugriff: 02.09.2009.

Mellen, Joan: Treasures III: Social Issues in American Film, 1900-1934. In: *Film Quarterly*. Berkeley: Winter 2007/2008. Vol.61, Iss.2; pg. 10f. (via LION)

Morey, Anne: "Would You Be Ashamed to Let Them See What You Have Written?" The Gendering of Photoplaywrights, 1913-1923. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 17, No. 1, Spring, 1998. S. 83-99. (via JSTOR)

Moving Picture World, 21. November 1914, Vol. 22, Nr. 8.

Moving Picture World, 30. Juni 1917.

Moving Picture World, 21. Juli 1917. Vol. 33, Nr. 3.

Moving Picture World, 21. August 1921, Vol. 51, Nr. 8.

Moving Picture World, 27. August 1921, Vol. 51, Nr. 9.

New York Times Film Reviews. Volume 1. 1913-1931. New York: New York Times & Arno Press, 1970.

- Niver, Kemp R.: *Mary Pickford Comedienne*. Los Angeles: Artisan Press, 1969.
- Parchesky, Jennifer: Lois Weber's The Blot: Rewriting Melodrama, Reproducing the Middle Class. In: *Cinema Journal*. Vol. 39. Nr. 1, Fall 1999. S. 23-53. (via MUSE)
- Pickford, Mary: *Sunshine and Shadow*. London/Melbourne/Toronto: Heinemann, 1956.
- Pickford, Mary: The Portrayal of Child Roles. In: *Vanity Fair*, Dezember 1917, S. 75.
 Von: <http://www.oldmagazinearticles.com/pdf/PICKFORD.PDF>. Zugriff: 26.08.2009.
- Ramsaye, Terry: *A Million and One Nights a Modern Classic. A History of the Motion Picture Through 1925*. New York: Simon & Schuster Inc., 1954.
- Robb, Brian J.: *Silent Cinema*. Harpenden: kamera books, 2007.
- Robinson, David: *Hollywood in the Twenties*. New York: A.S. Barnes&Co., 1968.
- Routt, William D.: *Lois Weber, or the exigency of writing. Screening the past 12*, 2001.
 Von: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0301/wr1fr12a.htm>. Zugriff: 02.09.2009.
- Rudman, Lisa L.: Marriage – The Ideal and the Reel: or, The Cinematic Marriage Manual. In: *Film History*. Volume 1, 1987. S. 327-340. (via EBSCOhost)
- Schmidt, Christel: Preserving Pickford. The Mary Pickford Collection and the Library of Congress. In: *The Moving Image*. Vol. 3, Nr. 1, Spring 2003. S. 59-81. (via MUSE)
- Seeger, Linda: *When Women Call the Shots. The Developing Power and Influence of Women in Film and Television*. New York: Holt, 1996.
- Smyth, J.E.: Anita Loos Rediscovered: Film Treatments and Fiction by Anita Loos. In: *The Moving Image*. Vol. 5, Nr. 1, Spring 2005. S. 161-164. (via MUSE)

Slater, Thomas: Transcending Boundaries: Lois Weber and the Discourse Over Women's Roles in the Teens and Twenties. In: *Quarterly Review of Film & Video*, Volume 18(3), 2001. S. 257-271. (via EBSCOhost)

Slide, Anthony: *Early Women Directors. Their Role in the Developement of the Silent Cinema*. South Brunswick/New York, 1977.

Slide, Anthony: *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*. Contributions to the Study of Popular Culture, Number 54. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

Slide, Anthony: *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Metuchen: Scarecrow Press, 1986.

Slide, Anthony: *The Silent Feminists*. Metuchen: Scarecrow Press, 1996.

Sloan, Kay: The Hand That Rocks The Cradle. An Introduction. In: *Film History*, Vol. 1, 1987, S. 341-342. (via EBSCOhost)

Sloan, Kay: *The Loud Silents. Origins of the Social Problem Film*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988.

Staiger, Janet: *Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995.

Stamp, Shelley: Lois Weber, Progressive Cinema, and the Fate of „The Work-a-Day Girl“ in Shoes. In: *Camera Obscura* 56. Vol. 19, Nr. 2, 2004, Duke University. S. 140-169. (via MUSE)

Stamp, Shelley: Presenting The Smalleys, collaborators in authorship and direction. In: *Film History*. Vol. 18, 2006. S. 119-128. (via MUSE)

Stamp, Shelley: Lois Weber and the Celebrity of Matronly Respectability. In: *Looking Past the Screen. Case Studies in American Film History and Method*. Jon Lewis, Eric Loren Smoodin (Hg.), Durham: Duke University Press, 2007.

Studlar, Gaylyn: Oh, „Doll Divine“: Mary Pickford, Masquarade, and the Pedophilic Gaze. In: *Camera Obscura* 48. Vol. 16, Nr. 3, Duke University Press, 2001, S. 197-227. (via MUSE)

Stutesman, Drake: *The Blot* (1921). In: *The Moving Image*. Vol. 6/Nr. 1. Spring 2006. S. 153-156. (via MUSE)

The Social Secretary. Retrospektive City Girls. 57. Internationale Filmfestspiele Berlin 2007. Von: http://osiris2.piconsult.de/userdata/1_1/p_2/library/data/social_secretary.pdf. Zugriff: 17.09.2009.

Tibbetts, John C.: Mary Pickford and the American „Growing Girl“. In: *Journal of Popular Film & Television*. Sommer 2001, Vol. 29, Issue 2. (via EBSCOhost)

Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem*. Wien: Lit., 2008. (= Filmwissenschaft; Bd. 4).

Unterburger, Amy L.: *Women Filmmakers & Their Films*. Detroit, New York, London: St. James Press, 1998.

Vermilye, Jerry: *The Films of the Twenties*. New Jersey: Citadel Press, 1985.

Wallace, Frederick: An Appreciation of Mary Pickford. In: *The Motion Picture Magazine*, Juli 1916.

Von: <http://www.oldmagazinearticles.com/pdf/m%20pickford.pdf>. Zugriff: 26.08.2009.

Weber, Lois: IS A WOMAN A PERSON? (Screenplay). In: *Film History*, Vol. 1, 1987, S. 343-366. (via EBSCOhost)

Whitfield, Eileen: *Pickford: The Woman who Made Hollywood*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007.

Willis, Richard: Lois Weber and Phillips Smalley-A Practical and Gifted Pair with High Ideals. In: *Movie Pictorial*, May 1915. Von: <http://silent-movies.com/Taylorology/Taylor59.txt>. Zugriff: 11.06.2009.

Zeitz, Joshua: *Flapper. A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern*. New York: Three Rivers Press, 2006.

Internetquellen

<http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html> Das Artikel-Archiv der New York Times von 1851-1980.

<http://www.imdb.com/title/tt0004134/> HYPOCRITES (1915). Zugriff: 04.08.2009.

<http://www.imdb.com/title/tt0009652/> STELLA MARIS (1918). Zugriff: 04.08.2009.

<http://www.imdb.com/title/tt0011979/> THE BLOT (1921). Zugriff: 26.08.2009.

<http://www.imdb.com/title/tt0008443/> THE POOR LITTLE RICH GIRL (1917). Zugriff: 16.08.2009.

<http://www.imdb.com/title/tt0007367/> THE SOCIAL SECRETARY (1916). Zugriff: 16.08.2009.

<http://www.imdb.com/title/tt0007558/> WHERE ARE MY CHILDREN? (1916). Zugriff: 27.08.2009.

http://www.youtube.com/watch?v=esXRyQ_mB5Q&feature=related Hollywood. The Early Years. Dokumentation. Zugriff: 07.09.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=P2QEx6xMA4A&feature=related> Hollywood. Pioneers. Dokumentation. Zugriff: 07.09.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=E-ULqDeHnRU&feature=related> Hollywood. Early Scandals. Dokumentation. Zugriff: 07.09.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=gQeey594uPY&feature=related> Hollywood. End of an Era. Dokumentation. Zugriff: 07.09.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=t68h4dtss3E&feature=related> Hollywood Goes to War. Dokumentation. Zugriff: 07.09.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=UICSVnBYAEQ> Mary Pickford and Douglas Fairbanks Documentary. 1966. Zugriff: 07.09.2009.

http://www.youtube.com/watch?v=MV9_Z0A8swI&feature=related
Douglas Fairbanks Documentary. Zugriff: 07.09.2009.

<http://www.marypickford.com/> The Mary Pickford Institute for Film
Education. Zugriff: 21.07.2009.

Filmographie

A Little Princess. Regie: Marshall Neilan. Drehbuch: Frances Marion. USA. Produzent: Pickford Film Corporation. 5. November 1917. Fassung: DVD.

Amarilly of Clothes-Line Alley. Regie: Marshall Neilan. Drehbuch: Frances Marion. USA. Produzent: Pickford Film Corporation. 11. März 1918. Fassung: DVD, 2000.

His Picture in the Papers. Regie: John Emerson. Drehbuch: Anita Loos. USA. Produzent: Fine Arts Film Company. 13. Februar 1916. Fassung: DVD, 2008.

How Men Propose. Regie: Lois Weber. Director: Lois Weber. USA. Produzent: Crystal Film Company. 20. Juli 1913. Fassung: DVD, Origins of Film, 2001.

Hypocrites. Regie: Lois Weber. Drehbuch: Lois Weber. USA. Produzent: Hobart Bosworth Productions. 20. Jänner 1915. Fassung: DVD, 2008.

The Blot. Regie: Lois Weber. Drehbuch: Lois Weber. USA. Produzent: Lois Weber Productions. 4. September 1921. Fassung: VHS.

My Best Girl. Regie: Sam Taylor. Drehbuch: Allen McNeil/Hope Loring (u.a). USA. Produzent: Mary Pickford Company. 31. Oktober 1927. Fassung: DVD, 1999.

Reaching for the Moon. Regie: John Emerson. Drehbuch: Anita Loos. USA. Produzent: Douglas Fairbanks Pictures. 17. November 1917. Fassung: DVD, 2008.

Stella Maris. Regie: Marshall Neilan. Drehbuch: Frances Marion. USA. Produzent: Pickford Film Corporation. 21. Jänner 1918. Fassung: DVD, 2000.

Suspense. Regie: Lois Weber. Drehbuch: Lois Weber. USA. Produzent: Rex Motion Picture Company. 6. Juli 1913. Fassung: DVD, Origins of Film, 2001.

The Love Light. Regie: Frances Marion. Drehbuch: Frances Marion. USA. Produzent: Mary Pickford Company. 3. Jänner 1921. Fassung: DVD, 2001.

The Mystery of the Leaping Fish. Regie: John Emerson. Drehbuch: Anita Loos. USA. Produzent: Keystone Film Company. 11. Juni 1916. Fassung: DVD, 2008.

The New York Hat. Regie: D.W. Griffith. Drehbuch: Anita Loos. USA. Produzent: Biograph Company. 5. Dezember 1912. Fassung: DVD, Biograph Shorts: Griffith Masterworks, 2002.

The Poor Little Rich Girl. Regie: Maurice Tourneur. Drehbuch: Frances Marion. USA. Produzent: Pickford Film Corporation. 5. März 1917. Fassung: DVD.

The Social Secretary. Regie: John Emerson. Drehbuch: Anita Loos. USA. Produzent: Fine Arts Film Company. 17. September 1916. Fassung: DVD.

Too Wise Wives. Regie: Lois Weber. Drehbuch: Lois Weber. USA. Produzent: Lois Weber Productions. 22. Mai 1917. Fassung: DVD, Origins of Film, 2001.

Unsichtbare Frauen. Filmemacherinnen in Hollywood. Regie: Katja Raganelli. Buch: Katja Raganelli. DE. Produzent: Diorama Film. ZDF. Dokumentation. TV-Ausstrahlung: 10.09.1994, 3SAT. Fassung: VHS, 45 min.

Where are my children?. Regie: Lois Weber. Drehbuch: Lois Weber. USA. Produzent: Lois Weber Productions. Mai 1916. Fassung: DVD, Treasures III: Social Issues in American Film, 1900-1934, 2007.

Without Lying Down. Frances Marion and the Power of Women in Hollywood. Dokumentation. Regie: Bridget Terry. Drehbuch: Bridget Terry/Cari Beauchamp (u.a.). USA. Produzent: Bridget Terry/Cari Beauchamp. Fassung: DVD, 2003.

Wild and Woolly. Regie: John Emerson. Drehbuch: Anita Loos. USA. Produzent: Douglas Fairbanks Pictures. 24. Juni 1917. Fassung: DVD, 2008.

Anhang

I. Abstract

In dieser Diplomarbeit stehen amerikanische Filmemacherinnen im Stummfilm im Zentrum der Betrachtung. Anhand von drei Beispielen werden die verschiedensten Aspekte ihrer Arbeit diskutiert. Neben beispielhaften Filmen, sind ihre Partnerschaften zu Männern und das Image ihrer Person in der Öffentlichkeit von Bedeutung. Lois Weber steht für die erfolgreiche Regisseurin, die als *Auteur* ihrer Filme den Versuch unternahm, ihre moralischen Grundsätze zu transportieren. Gleichzeitig fungierte sie als Drehpunkt der Uplift-Bewegung, die dem Film ein niveauvolles Ansehen verschaffen wollte.

Mary Pickford repräsentiert den Beruf des Schauspielers, der durch die industriellen Gegebenheiten die Chance wahrnahm, sein Machtpotenzial auszubauen und die Rolle des Produzenten mit eigenem Studio einzunehmen. Als "Little Mary" erreichte Pickford einen Status, der ihr über den Film hinaus enormen Einfluss verschaffte.

Anita Loos verkörpert die Berufsgruppe der DrehbuchautorInnen, die in der Mehrheit von Frauen vertreten war. Sie arbeitete sowohl für Männer, als auch für Frauen und leistete mit ihren Drehbüchern einen erheblichen Beitrag zu einer neuen Generation an arbeitenden Frauen.

Abseits der drei exemplarischen Filmemacherinnen liegt das Hauptaugenmerk auf der Geschichte der Frau im Stummfilm. Welche Faktoren dafür verantwortlich waren, dass sie so zahlreich den Film eroberten und warum über zwanzig Jahre später der umgekehrte Fall eintritt und sie Hollywood den Rücken kehren mussten, ist ebenso zu klären. Dabei sollen sowohl ökonomische, politische und firmeninterne Motive in Betracht gezogen werden, sowie auch soziale Veränderungen in der amerikanischen Gesellschaft.

II. Lebenslauf

Nachname: Dörner
Vorname: Margit
Geburtstag: 22.11.1985
Geburtsort: Tulln an der Donau
Wohnort: Thürnthal, Niederösterreich
Staatsbürgerschaft: AUT
Fremdsprache: Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch

Volksschule/Hauptschule: 1992- 2000 Fels am Wagram
Gymnasium: 2000 – 2004 BORG Krems an der Donau
Studium: 2004 – 2009 Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaften, Universität Wien

Berufserfahrung: seit 2006
Artothek Niederösterreich, Krems an der Donau
Kunstverleih